ITZ STAHL

EG ZUR KUNST

NOT TO BE TAKEN
FROM THE LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/wegzurkunsteinfh00stah

W E G Z U R K U N S T

FRITZ STAHL

WEG ZUR KUNST

EINFÜHRUNG IN KUNST UND KUNSTGESCHICHTE

MIT 4 FARBENTAFELN
UND 196 ABBILDUNGEN

AXEL JUNCKER VERLAG G.M.B.H. / BERLIN

Auflage: 25000

Copyright by Axel Juncker Verlag G. m. b. H. / Berlin

58995
3-1-36

Printed in Germany

I

GENIUS UND HANDWERK

Kunst ist Antwort auf die Schöpfung

Die Menschheit findet sich in einer Schöpfung und selbst Teil dieser Schöpfung, mit deren Erscheinungen die Gottheit zu ihren Sinnen und ihrer Seele spricht. Es ist wenig Unterschied, ob die Gottheit als eine Vielheit von Dämonen oder als der Einzige oder gar nur als rätselhafte schaffende Kraft gedacht wird, dieses Grundgefühl ist zu allen Zeiten das gleiche geblieben. Und hat dieselbe Folge gehabt. Der Wunsch, diese Erscheinungen nachzugestalten, selbst schöpferisch der Schöpfung ihr Widerspiel und Gleichnis entgegenzustellen, ist schon in dem Menschen der Eiszeit lebendig gewesen, wie er in dem Künstler von heute ist. So ist neben der wirklichen eine zweite Welt erstanden, die Welt der Kunst. Neben, nicht über, wie die Hybris, der gottlose Übermut, der den Griechen als die große Sünde galt, wohl gesagt hat. Denn auch im höchsten Fall ist das Kunstwerk nur Bildung aus den Elementen der Wirklichkeit, Ordnung ihrer unfaßbaren Fülle, also Formung dessen, was sie gibt. Aus der Schöpfung spricht die Gottheit, die Menschheit antwortet mit der Kunst.

In der Gegenwart — und diese Gegenwart dauert schon länger als ein Jahrhundert — ist jede Antwort die eines einzelnen. Wo doch eine Art von Gemeinsamkeit besteht, wird sie durch das vage Element der Zeitstimmung geschaffen, dem man dann auch eine übertriebene Bedeutung für die Kunst der alten Epochen beilegt. In den schönsten Zeiten der Kunst bestand eine ganz andere Gemeinsamkeit, nicht nur zwischen den Schaffenden, sondern auch zwischen ihnen und den anderen Menschen. Damals war Kunst nicht die Antwort einzelner, sondern einer Menschengruppe, einer Bürgerschaft, eines Stammes, eines Volkes, war Kunst innerhalb dieser Gruppe jedermanns Sache.

Antwort einer Gruppe

Das bedeutet nicht, daß jedermann den gleichen Anteil an ihr hatte. Aber ihre Werke standen an der Straße oder in öffentlichen Bauten, ob man sie Curia und Templum oder Rathaus und Kirche nannte, oder wurden, im Norden, um weniges auf dem Markt feilgeboten und kamen in die Häuser, und so war die Kunst für alle da, und jeder konnte sich von ihr zu eigen machen, was seiner Empfänglichkeit entsprach. Sie gehörte zu den Angelegenheiten des Gemeinschaftslebens, wie der Kultus, mit dem sie oft verbunden war, als eine von dieses Lebens Notwendigkeiten. Dadurch wurde das Kunstwerk, das ja am Ende immer die Arbeit eines Einzelnen und noch

dazu die persönlichste Art von Arbeit ist, zugleich der Ausdruck eines der Gruppe gemeinsamen Weltgefühls, Antwort also einer, Antwort dieser und nur dieser Gruppe.

Genius und Handwerk

Zwei Faktoren müssen zusammenwirken, um ein Werk der Kunst zu schaffen, ein seelisch-sinnlicher Schöpferwille und die Fähigkeit, einen Stoff nach seiner Vorstellung zu gestalten: Genius und Handwerk. Diese These wird heute kaum noch jemanden überraschen. Vor dreißig Jahren wurde man mit ihr ausgelacht, das neunzehnte Jahrhundert hatte die Kunst vom Handwerk losgelöst und das Wort und, was schlimmer war, die Sache Handwerk entwertet. Wie sehr, das geht daraus hervor, daß wir, die wir zuerst die kunstzerstörenden Folgen erkannten, Jahrzehnte brauchten, um ihnen wieder ihren Wert zu sichern. Aber auch heute noch wird die These falsch verstanden werden. Denn, wenn es schon Gemeinplatz geworden ist, daß zur Kunst ein Handwerk gehört, so wird das doch so aufgefaßt, daß dieses Handwerk Sache des einzelnen ist, also das persönliche Können, das sich jemand lernend und arbeitend erwirbt. Und diese Auffassung ist ja auch ganz logisch, weil man auch bei dem Wort Genius an den persönlichen Willen denkt. Das Jahrhundert kennt kein anderes Schaffen als das des einzelnen, der für sein Gefühl die Ausdrucksmittel, der eben, wie es oben formuliert war, seine Antwort an die Gottheit sucht. Es soll hier dieses Schaffen, das einzige, dessen unsere Zeit fähig ist, nicht herabgesetzt, noch weniger abgetan werden. Nur muß man den immer verwischten Unterschied zwischen dieser Kunst und der Kunst der alten Epochen klarstellen. Damals war der Genius des einzelnen nur ein Teil des Genius der Gemeinschaft, und so war er auch mit seinem Handwerk eingeordnet in eine Reihe, Erbe aller Vorgänger innerhalb seiner Gruppe und höchstens Mehrer der überkommenen Mittel, die der Wille dieser Gemeinschaft schon geschaffen hatte, und dann Erblasser des vermehrten Gutes. Sagt man von der Kunst dieser Zeiten: Genius und Handwerk wirkten zusammen, um sie zu schaffen, dann ist mit dem Handwerk nicht das Können des einzelnen gemeint, sondern es steht da als eine Institution, als ein Faktor, der das Schicksal mitbestimmt. Kunstgeschichte ist immer auch Geschichte eines Handwerks in diesem Sinne. Dieser Satz fordert Erklärung und wird sie noch finden. Er enthält, wohl aufgefaßt, schon den Hinweis, daß das neunzehnte Jahrhundert eine Kunstgeschichte in demselben Sinn wie die alten Epochen nicht gehabt hat, weil es eben das Handwerk als Institution nicht mehr kannte. Es hat nur eine Künstlergeschichte, die man ganz äußerlich in Zusammenhang gebracht hat, durch Schlagworte, die Richtungen bezeichnen, aber über die

Künstler gar nichts aussagen, die einmal von den Stoffen, das andere Mal von der Form hergenommen sind, so daß etwa ein Kapitel heißt: Der Kolorismus, und ein anderes: Die Bauernmalerei. Das einzige, was möglich ist, hat Meier-Graefe getan: er vereinigt in Kreisen, was sich um einen Meister scharte, und betont damit das Persönliche der ganzen Kunstübung auf das allerschärfste. Es stehen diese Kreise, denen man sich willkürlich anschließt, die man auch eines Tages wieder verlassen kann, im klaren Gegensatz zu den Kulturkreisen der alten Epochen, die wohl neben den Hineingeborenen auch einmal einen Zugewanderten aufnahmen, die aber doch durchaus der Willkür entrückt waren und schicksalhaft für Künstler und Kunst.

Ist Kunst in ihrer höchsten Bedeutung Antwort einer Menschengruppe auf die Schöpfung, so hat Kunstgeschichte zu erzählen, wie Gruppe neben Gruppe und Gruppe nach Gruppe dazu gelangt ist, ihre Antwort zu gestalten. Der Vorgang ist immer derselbe. Kurz ausgedrückt: der Genius setzt das Ziel, und dann entwickelt das Handwerk die Ausdrucksmittel für das Weltbild, das ihm entspricht. Dieser Vorgang kann lange Zeiten brauchen und die Arbeit vieler Generationen. Es ist die Tragik des modernen Künstlers, daß er durch die Verhältnisse und schließlich durch eigene Wahl vor die unlösbare Aufgabe gestellt ist, für seine persönliche Kunst die Ausdrucksmittel selbst und in wenigen Jahren zu schaffen.

Aber diese kurze Formulierung genügt nicht, den Vorgang richtig zu verstehen. Und da von diesem Verständnis alles abhängt, so muß er ausführlicher dargestellt werden.

Schon die Worte „der Genius setzt das Ziel", können mißverstanden werden. Es ist im Leben einer Gruppe so wenig wie in dem des einzelnen so, daß das Ende der Entwicklung gewissermaßen im voraus gesehen wird und dann das Ringen um die Gestaltung beginnt, daß etwa die mittelalterliche Menschheit oder die niederfränkische Gruppe oder auch nur einer ihrer Meister den gotischen Dom erschaute oder ahnte und nun auf eine Verbesserung der Konstruktion dachte. Vielmehr stand in diesem Fall und steht immer am Anfang nur ein unklarer Trieb, eine Sehnsucht. Je allgemeiner man es sagt, um so besser stimmt es. Es war damals in dem Menschen Nordeuropas und besonders dieses äußersten Nordwestens ein Drang ins Weite, Hohe, Lichte. Die Meister empfinden ihn mit den anderen, und stärker, bewußter. Sie fangen an, mit den erlernten, den romanischen Formen eine solche neue Wirkung zu versuchen, und dann durch neue Mittel die Masse zu erleichtern, dem Hochdrang genug zu tun und ihn sinnfällig zu machen, die Fenster zu erweitern. Es geht Schritt für Schritt, mit einer bedächtigen

Kühnheit, wie sie jede künstlerische Entwicklung verlangt. Man geht, will das sagen, so weit man irgend kann, aber auch nur so weit man kann; Stillstand ist ebenso ausgeschlossen wie törichter Versuch mit untauglichen Mitteln. Das geht durch viele Menschenalter ohne Ermatten. Denn das Ziel wird mit jedem Schritt klarer und dadurch lockender, für die Schaffenden, aber auch für die Menge. Die hier immer mit kann, weil es nie einen Sprung, nie einen Bruch gibt, weil die Arbeit sich vor aller Augen vollzieht, oft genug das Gesprächsthema zwischen den Männern dieses und der anderen Handwerke ist, Angelegenheit und Sorge der ganzen Bürgerschaft. So hat jeder Schritt einen weiteren zur Folge, bis die Konstruktion vollkommen ist, der Trieb befriedigt oder, wie man dann zurückblickend sagt, das Ziel erreicht. Dann ist ein Kapitel zu Ende. Es geschieht nicht mehr Kunst, die errungene Form wird gefühllos wiederholt und allmählich leer. An Stelle der herzhaften Rede tritt ein Geplapper, an dem nur der Mund beteiligt ist. Man macht es durch Fremdworte gern interessanter. So wird die Gotik abgelöst durch einen Mischstil, der den sinnlosen Namen der deutschen Renaissance erhalten hat. Und so ist er auch. Nicht italienischer Einfluß hat sie getötet, wie die gemeine Meinung sagt, sondern sie ist des natürlichen Todes gestorben, und da konnte fremder Einfluß wirken. Dies ist die wahre Erklärung von Jugend, Blüte und Verfall jeder Kunst. Und es ist klar, daß ein solches Geplapper, das keine Antwort mehr ist, den Sinn der Kunst ebensowenig ästhetisch wie historisch erfüllt. Eine Täuschung darüber ist nur deshalb möglich, weil die Werke solcher späten Zeiten sehr glatt und gefällig sind und dem flachen Gefühl dadurch leicht eingehen.

Einfluß der Landschaft

Genius und Handwerk entwickeln sich gleichlaufend in der Zeit. Aber sie sind in ihrer Art bestimmt durch den Boden, aus dem sie auch ihre Kräfte ziehen. Wie alles Wachstum. Der Glaube an die Chronologie, der unsere Kunstgeschichte beherrscht, ist ein Aberglaube. Wo sie einen zeitlichen Ablauf sieht, ist in Wirklichkeit ein anderer Boden die Ursache der Wandlung. Malerei ist nicht Quattrocento mehr plastisch und wird dann rein malerisch, sondern sie ist auf dem Festland mit reiner klarer Luft plastisch bestimmt, und die Seeluft Venedigs bringt die ganz malerische Art hervor, die dann die Künstler anderer Orte beeinflußt. Sie bringt sie aber erst hervor, nachdem aus einem anderen Niederland, dem nordischen, das Mittel eingeführt ist, das dort unter dem Einfluß einer gleichen Atmosphäre des Handwerks sich geschaffen hat: die sogenannte Ölfarbe der Van Eyck. Womit dann schon gesagt ist, daß die Bindung des Handwerks an den Boden keine absolute ist.

Trotzdem kann man sagen, daß ursprüngliche Kunst immer aus einem bodenwüchsigen Handwerk entstanden ist. Denn das ist nicht zu vergessen: das Handwerk ist das Frühere. Am deutlichsten wird das, wo das Material stärker mitspricht: in der Plastik. Es gibt Länder, in denen Urgestein, andere, in denen Marmor oder Sandstein, andere, in denen Holz wächst und zur Bearbeitung lockt. So lange nicht ein anderes Handwerk importiert wird, und dazu gehörte in diesen Fällen ein Import von Material, wie ihn erst der moderne Verkehr in größerem Maßstab ermöglicht hat, blieb das einheimische bestimmend. Ägyptische Kunst und Basalt und Granit, griechische Kunst und griechischer, italienische Kunst und italienischer Marmor — die ganze Renaissance begnügte sich mit diesem keineswegs wertvollen Material —, deutsche Kunst und Holz hängen zutiefst zusammen. Es ist absichtlich hier Kunst und nur Plastik gesagt. Aber zunächst wirkt das Material stilbildend auf die Plastik.

Daß auch der Genius durch den Boden bestimmt ist, braucht ja kaum gesagt zu werden. Jeder Menschenschlag, in Körperform und Gebärde eigen, durch die Eindrücke der Landschaft und der Atmosphäre auch seelisch von besonderem Gefühl, hat sein unterschiedenes Weltbild und noch mehr sein unterschiedenes Wunschbild, und das heißt eben: sein unterschiedenes Kunstziel. Es können, wie fremde Materiale und Techniken, auch fremde Ideen importiert werden. Wir finden das bei allen Völkern in allen Zeiten. Ohne dies gäbe es kaum das, was wir Menschheit, kaum das, was wir Geschichte nennen. Das größte Beispiel ist die Einführung der Religion aus dem Orient zu den Völkern des Abendlandes. Aber sie haben sie ihren gemeinsamen Zügen entsprechend umgewandelt, und dann jedes noch einmal seiner besonderen Art nach, und dann immer wieder in der Zeit. Man denke an die Entstehung des Madonnenkultes und an die vielen so völlig verschiedenen Gestaltungen der Maria von der Himmelskönigin bis zur modisch gekleideten Dame! Daß eine enge Anschauung solche Einflüsse jetzt nicht nur beklagt, sondern nach Jahrhunderten ausscheiden möchte, ändert nichts an der unwiderruflichen historischen Tatsache.

Der Künstler des 19. Jahrh.

Der Mensch der Gegenwart — wie lange diese Gegenwart dauert, ist oben gesagt worden — kann aus der Erfahrung seines Lebens von all diesen Zusammenhängen nichts wissen und deshalb auch nicht wissen, was Kunst in den alten Epochen und was Kunstgeschichte, auf diese Epochen angewandt, bedeuten. Er sieht den Typus des Künstlers an der Arbeit, den das neunzehnte Jahrhundert geschaffen hat. Dieser Künstler ist stolz auf seine absolute Freiheit. Er ist nicht an die Heimat gebunden, weder an die Landschaft

noch an die Menschen, und gar nicht an die Kunst, die hier schon gewachsen ist. Seine eigentliche Heimat ist das Atelier, mag es liegen, in welchem Land es wolle, zuerst das Atelier der Schule, oder richtiger: der Schulen, da er zumeist mehrere ganz verschiedene nacheinander besucht, dann das eigene. Das Atelier ist exterritorial wie eine Gesandtschaft, es hat mit dem Leben ringsum nichts zu tun. Statt lebendig bewegter Menschen sieht der Künstler dort willkürlich ausgesuchte und zurechtgestellte Berufsmodelle. Unzählige und widersprechende Einflüsse stürmen aus Museen, Ausstellungen, Büchern und Zeitschriften auf ihn ein. Er steht in dem ganzen grausamen Sinne des Wortes als Einzelner da, und er will so dastehen. Er will sein Thema, seinen Ausdruck selbst wählen, er stellt sich stolz auch gegen die Welt und die Zeit. Und ist also darauf angewiesen, in diesem Publikum, mit dem er durch nichts verbunden ist, die Menschen zu suchen, einzelne, verstreute Menschen, zu denen seine Art spricht, und die sich, so lange er nicht berühmt ist, als seine Wohltäter fühlen und gehaben und bei der Lage der Dinge auch tatsächlich dürfen. Auch sehr vornehme und gebildete Mäzene des Jahrhunderts haben dieser Versuchung nicht widerstanden und große Künstler dementsprechend behandelt. Die Masse wurde ihr Lebtag als Parasitentum behandelt, Auftrag und Kauf wie ein Almosen und gegen gesellschaftliche Dienste gegeben. Aber auch hinter den glänzenden Fassaden, die sich sehr erfolgreiche Künstler erbauten, um fürstliche Existenz zu spielen, sah es sehr unsicher aus. Das Leben der Besten war lange Not und schweres Ringen, war Kampf, oft Krampf. Und die Kunst zeigt die Spuren.

Der Künstler-Handwerker

Das Leben des Künstlers alter Zeiten verlief ganz anders. Und es ist für diese allgemeine Betrachtung kein wesentlicher Unterschied, ob er zunächst als Klosterbruder, dann als zünftiger Handwerker und schließlich in freierer Stellung als unterschiedener Bürger unter Bürgern wohnte. Sehr jung, immer im Knaben-, oft in frühem Knabenalter trat er in eine Werkstätte ein wie jeder andere Handwerker. Der Zudrang war nicht groß, denn es gab keine besondere Verlockung: weder soziale Sonderstellung noch phantastische Honorare noch romantische Lebensführung. Auch war leicht zu übersehen, ob eines der künstlerischen Handwerke überfüllt war; dann hatten die bestehenden Werkstätten keinen Lehrplatz frei. Übrigens gab es auch den Begriff Künstler gar nicht. Kunst kommt nicht von Können her, wie Max Liebermann gern wiederholt, sondern von Kennen, und wie das Wort ars wurde es für alle Arten geistiger und praktischer Arbeit gebraucht. Man wurde nicht Künstler, sondern Maler oder Bildhauer oder noch genauer: Steinmetz, Erzgießer, Holzschnitzer. In dieser Werkstätte arbeitete der

Meister an einem Werk, das ihm in Auftrag gegeben war, und dessen Stoff und Ausdrucksmittel dem Wollen und Können dieser Menschengruppe in diesem bestimmten Augenblick entsprach. Das war für den Lehrling die einzige Kunst, die in seinem Gesichtskreis war. An diesen Werken nahm er einen mit seinen Fortschritten wachsenden Anteil, und das setzte sich in der Gesellenschaft fort, bis er ein Stück oder wohl auch ein geringeres Ganze selbständig ausführen konnte, womit er sich als Meister bewährte. Kam dann die Wanderung, wohl gar in ein fremdes Land, die Erweiterung des Gesichtskreises, geistiges Eigenleben, so entfernte er sich wohl von der heimischen Art und Übung, aber niemals so weit, daß er die Fühlung mit der Gemeinschaft verlor. Wenigstens ist uns kein Fall bekannt. Es scheint denn auch, daß solche Veränderungen von der Gemeinschaft als neuer Reiz empfunden wurden. Zu gewaltsamen Neuerungen lag kein Grund vor, weder innerlich, weil das Persönlichkeitsgefühl nicht sehr stark war, noch äußerlich, weil es durchaus keinen Zweck hatte, Aufsehen zu erregen, Experimente zu machen.

Man muß sich die Folgen dieser ganz anderen Stellung des Künstlers klar machen, die von größter Tragweite sind. Nicht nur Laien, sondern auch Kunsthistoriker übertragen die Vorstellungen, die sie aus dem gegenwärtigen Zustand gewinnen, mit Unrecht auf die Vergangenheit und können deshalb gar nicht zum Verständnis des geschichtlichen Verlaufes vordringen. Die Meisten halten wohl gar mit dem Künstler dieser Läufte die absolute Freiheit für das Wünschenswerte. Wo von Gemeinschaftskunst, gar von Zünften oder Gilden, von anonymem Schaffen geschwärmt wird, weil doch eine Ahnung aufgedämmert ist, wie durch diese Dinge die Kunst gediehen ist, geschieht es ganz redensartlich. Das kann auch gar nicht anders sein, weil zunächst alle Voraussetzungen fehlen, um zu einem ähnlichen Zustand zu gelangen. Der erste Schritt wäre Rückkehr zu der Existenz des Handwerkers und zur Werkstättenerziehung. Und gerade daran denkt im Ernst noch niemand. Was in der Umwandlung der Schulen geschieht, ist auch in seiner radikalsten Form nur Abschlagszahlung. Es scheint aber jetzt, als ob die allgemeinen Verhältnisse auf diese Entwicklung hindrängen werden, indem sie den Künstlertypus des neunzehnten Jahrhunderts wirtschaftlich unmöglich machen.

Negativ ausgedrückt: es gab keinen Krampf. Der Künstler-Handwerker stand in der bürgerlichen Ordnung wie jeder andere, schloß ins einzelne gehende Verträge über das, was er zu liefern und zu empfangen hatte — sogar die Portionen wertvoller Farben, die er in einem Bild zu verwenden hatte,

waren mitunter bestimmt —, wurde, wo Zünfte bestanden, von der Zunft überwacht, daß er gutes Material und gute Arbeit lieferte, und durch die Beschränkung der Zahl der Meister in seinem Brot geschützt, in den Bauhütten vollends in eine festgefügte Gemeinschaft eingeordnet. Er empfing Aufträge, die auszuführen er gelernt hatte, und konnte Formen übernehmen oder leicht abändern und sich ganz auf die Ausführung konzentrieren. Aber auch wenn er neue erfand, war er um den Ausdruck als gelernter Meister nicht verlegen. Er erwartete von sich und die anderen erwarteten von ihm höchstens einen kleinen Schritt über seine Vorgänger hinaus. Es gab kein aus aller Kunst der Menschheit abgezogenes Ideal, an dem das Werk gemessen wurde. Die Forderungen bezogen sich überhaupt mehr auf das Handwerkliche, gute Zutaten, sorgsame Arbeit, Dauerhaftigkeit als auf das, was wir künstlerisch nennen. Deshalb war auch trotz der Bindungen durch den Auftraggeber, der ja oft die Kirche war, der Künstler doch recht frei in dem, was seine Natur interessierte. So ging die Kunst mit dem Leben, nicht gegen das Leben, wie in unseren Zeiten.

Wille des Künstlers

Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß es da bequem und träge zuging, jeder Blick auf die Werke etwa der gotischen Zeit beweist das gerade Gegenteil. Der Wille ist durchaus gesammelt und gespannt viel stärker als bei den meisten Modernen, bei denen das Ziel gerade deshalb so weit gesteckt wird, weil sie statt dieses Tatwillens eigentlich nur ein schwächliches Möchte haben, das sich leicht mit einer kleinen Annäherung beruhigen wird. Für den wissenden Zuschauer hat das sogenannte Ringen des letzten Jahrzehntes oft genug an den Athleten erinnert, der unter lauter Begleitmusik mit Pappgewichten hantiert. Bei den alten Meistern war es bitterer Ernst, und sie gingen so weit, wie es bei äußerstem Aufgebot ihrer Kraft möglich war. Daher die starke Wirkung, auch wo die letzte Vollendung fehlt. Man kann paradox sagen: sie konnten mehr als sie konnten. Eine rätselhafte Kraft, dem Werke mitgegeben, setzt die Phantasie des Beschauers in Bewegung, Geist wirkt durch den Stoff hindurch auf Geist. Es war ein Gipfelpunkt der Gefühllosigkeit, als eine ratlose Jugend darauf verfiel, gerade diese Wirkung zu suchen, und zwar durch Nachahmung der alten Formen, indem sie absichtlich unvollkommen blieb, also an Stelle der ganz gespannten und gefüllten Form die ganz leere setzte. Es ist kein Widerspruch zwischen diesen Sätzen und der vorher gegebenen Darstellung des Fortschreitens als eines schrittweisen. Es kostet jeder Schritt vorwärts in der Kunst wirklich den ganzen Willen eines Menschen. Aber nur ein schwächliches Geschlecht nennt dieses selbstverständliche Einsetzen des vollen Menschen und eines Lebens einen Kampf.

Neben dem Ringen um die Form ist in dem Kunstgerede der Zeit, das von dem Schaffen ihrer Künstler ausgeht, auch das Ringen mit dem Material eine gern gebrauchte Wendung. Auch sie trifft nur für den vom Handwerk losgelösten Künstler zu, der ja tatsächlich in die Lage kommen kann, das Gebilde seiner frei schweifenden Phantasie, für das er erst nachträglich ein Material sucht, diesem aufzwingen zu müssen. Bei dem Schaffen des Künstler-Handwerkers gehen der Wille des Künstlers und der Wille des Materials von Anfang an einig.

Wille des Materials

Wille des Materials. Das klingt nun sehr metaphysisch. Und es bedarf einer ausführlichen Erklärung, weil es ein Begriff ist, der vollkommen verlorengegangen war und den erst sehr wenige wieder gefaßt haben. Der Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, der ja auch heute noch der herrschende Typus ist, lehnt sich empört dagegen auf, daß ein Wille außer dem seinigen an seinem Werk mitwirken solle, vielleicht gar ein Wille gegen den seinigen. Und er hat sich auch in dem fügsamen Ton und in der fügsamen Ölfarbe Materialien geschaffen, mit denen man ganz willkürlich umspringen kann. Die Folge davon ist die Stillosigkeit dieser Kunst, die er von Zeit zu Zeit selbst fühlt, und der er dann durch ein ganz äußerliches und in Wahrheit barbarisches Vorgehen abzuhelfen suchte, das er „stilisieren" nennt und durch das er den Stil der alten Werke zu ersetzen meinte. Stil ist aber nicht Folge einer Absicht und läßt sich nicht herstellen. Stil entsteht, und entsteht eben dadurch, daß der Künstler den Willen seines Materials sich auswirken läßt.

Diesen Willen des Materials erkennt man bei seiner Handhabung. Man gebe einem jungen Steinmetzen ein Stück Granit und einen Meißel, und er wird nach einer Stunde und für sein ganzes Leben wissen, daß man von diesem Gestein nicht ein Korn mehr wegschlagen soll, als durchaus nötig ist, und daß ein Künstler, der dafür ein Modell schüfe, in dem ein Loch ist, eine wahnsinnige Vergeudung von Arbeit treibt; das sagen ihm die müde Hand und der jeden Augenblick stumpfe Meißel. Zu derselben Einsicht zu kommen, haben die allerklügsten Professoren Studium und Nachdenken von Jahrzehnten gebraucht, und dann ist doch noch ein schiefer Satz daraus geworden. So will jeder Stein, auch wenn er eine Gestalt werden soll, ein Block bleiben, bald fest geschlossen, bald freier geöffnet, je nach seiner Substanz; so will Marmor seine Farbe und Transparenz zeigen, und man soll seine Oberfläche dazu in feinen Schwellungen bewegen; so will Bronze geschmeidig fließen und erstarrend diese Form halten und will metallisch schimmern. Wie Ibsens Borkmann die Erze aus der Tiefe rufen, sie zu

befreien, so tönen die Stimmen der Materiale in das Ohr des rechten Künstlers. Sein Werk ist immer zugleich ihre Erfüllung.

Inhalt und Form

Das alles klingt dem modernen Menschen merkwürdig und überraschend, weil er sich den Schaffensprozeß des Bildners nicht richtig vorstellt, nach dem, was von ästhetischen Begriffen durch die Äußerungen der Künstler und Kunsthistoriker zu ihm dringt, gar nicht richtig vorstellen kann. Alle diese Begriffe sind verstandesmäßig und zerlegen einen einheitlichen Vorgang. Es gelten Inhalt und Form als Bestandteile eines Kunstwerkes, das also etwa so entstehe, daß zuerst ein Inhalt gesucht und gefunden und diesem dann die Form wie eine Art von Kleid angezogen werde. Beweis für das Vorhandensein dieser Vorstellung ist, daß am Ende eine Generation die Alternative stellen konnte: Inhalt oder Form, indem sie meinte, Rücksicht auf den Inhalt mache eine Kunstform unmöglich, und es könne Form im höchsten Sinne nur ohne jeden Inhalt geben. Es hat erst durch den Bankerott dieser Versuche den Zeitgenossen bewiesen werden müssen, was nie bezweifelt werden durfte, daß Form ohne Inhalt nichts ist als im besten Fall dekorative Spielerei. Inhalt und Form sind im Grunde ein und dasselbe, sie gehören zusammen wie Frucht und Schale und entstehen in einem unteilbaren Schöpfungsakt.

Diesen Schöpfungsakt des Bildners zu verstehen, ist für jeden sehr schwer, der nicht bildnerische Phantasie hat. Und eine große Zahl der Irrtümer über das Verhältnis von Kunst und Natur ist die Folge. Die letzte Generation hat ganz recht gehabt, und es gehört zu ihren wenigen Verdiensten, daß sie wieder stark betonte, Nachahmung der Natur sei noch nicht Kunst. Das ist aber keine neue Weisheit, sondern sehr alte, die nur eben mit vielen anderen das kunstfremde neunzehnte Jahrhundert vergessen hatte. Der Ausweg, die Natur zu verzerren oder in das Reich der geometrischen Formen zu fliehen, den sie wählte, zeigt schon, daß sie die Grundeigenschaft des Bildners ebensowenig besaß, wie die realistische Generation, die sie bekämpfte. Bildnerische Phantasie sieht eben ihren Gegenstand gar nicht erst als Wirklichkeit, sondern gleich als das Kunstgebilde, das er werden soll, das heißt, schon so umgesetzt, wie es die Mittel eines bestimmten Handwerks, zu denen auch das Material gehört, fordern. Goethe hat einmal sehr drastisch gesagt, wenn man einen schwarzen Pudel abmale, so habe man zwei schwarze Pudel, aber immer noch kein Kunstwerk. Das klingt sehr plausibel, aber es ist nicht wahr. Sondern es kommt darauf an, ob der Maler ihn von Anfang an als dieses bestimmte Tier oder als Farbengebilde, als geschlossene Einheit von Farbe und Licht, gesehen hat. Es gibt keinen

schwarzen Pudel, der ein Kunstwerk ist, aber es gibt einen „Geschlachteten Ochsen", und es ist ja ohne weiteres möglich, dieses Motiv in Goethes These einzusetzen. Hans Thoma hat das berühmte Bild Rembrandts das größte Werk der malerischen Phantasie genannt. Wie ist es entstanden? Rembrandt hat eben nicht das blutrünstige Stück Vieh gesehen wie der Metzger und der Bürger, sondern die reichste Abwandlung aller roten und gelben Töne, aufs schönste geordnet und in die Sphäre seines goldenen Lichtes erhoben. Welches Stück Wirklichkeit ihm diese Vision gab, ist ganz gleichgültig. Aber es wird in dem Kunstwerk, das man durchaus als abstrakt bezeichnen kann, auch der Gegenstand auf das vollkommenste dargestellt, der die farbige Erscheinung trägt. Maler sein heißt Bilder sehen, ganz gleich, ob der Gegenstand gegeben ist oder ob man ihn ersinnt, ob er in der Wirklichkeit besteht oder nur in der Einbildung. Es wird im zweiten Teil dieses Buches versucht werden, deutlich zu machen, was Kunstform ist und wie sie das Gebilde in Distanz zur Natur bringt, ihre Entstehung ist nur zu ahnen, nicht eigentlich zu verstehen. Sie ist wie alle Entstehung ein Mysterium. Wir können nur feststellen, daß es Menschen gibt, in deren Phantasie sich Natur in Kunst umsetzt. Es gehören aber leider durchaus nicht alle dazu, die ein lascher Sprachgebrauch Künstler nennt. Und diese bleiben entweder an der Wirklichkeit kleben oder betreiben eine gewaltsame Umsetzung in einen ausgedachten Stil.

Kunst ist Schöpfung des Menschen. Die Natur kann also wohl die Disposition zum Künstler mitgeben, aber nicht eigentlich Künstlertum. Das muß erworben werden. So ist auch die bildnerische Phantasie nicht Feengeschenk an der Wiege, nicht unbedingt und zeitlos. Sondern auch das größte Genie kann seinen Gegenstand nur in einer Kunstform sehen, deren Elemente es besitzt, als überkommen und erworben. Die jüngste Schule der Kunsthistoriker ist bis zu dem Zweifel gelangt, ob es überhaupt eine Kunstgeschichte gibt. Es gibt eine. Wer ein Werk des größten Malergenies wie den „Geschlachteten Ochsen" analysiert, Art der Farben, Fülle der Tönung, Führung des Lichtes, Klang des Kolorits, und jedes dieser Elemente auf seinen Ursprung zurückverfolgt, der wird schließlich die Entwicklung der Malerei in aller Welt und die Rembrandts bis zum Tage der Entstehung dieses Bildes aufrollen müssen. Selbst ein so äußerlicher Umstand wie das Gelangen venezianischer Bilder nach Holland dürfte nicht fehlen, ohne dieses bestimmte Resultat unmöglich zu machen. Man mißverstehe nicht! Rembrandt wäre immer ein Malergenie geworden, er hätte immer Bilder gesehen, und vielleicht auch dieses; aber seine Bildform wäre anders gewesen.

Anders ausgedrückt, die Kunstform, in der ein Bildner seinen Gegenstand sieht, ist abhängig von seinem Material, seinem Handwerkszeug, seinem Können, was alles er freilich in einem gewissen Maß verbessern kann. Wo also ein Werk aus einer bildnerischen Phantasie entsteht, kann es gar kein Ringen mit dem Material geben, sondern nur eine Schwierigkeit der Arbeit, was aber etwas ganz Verschiedenes ist. Dieser echte Schaffensvorgang ist aber eben nur dem Künstler-Handwerker möglich, der von früh auf das Material gehandhabt hat und mit ihm vertraut ist, dessen Wille ohne Zwang mit dem des Materials einig geht.

Das Schaffen des vom Handwerk losgelösten Künstlers ist ein krampfhaftes Ringen, das des Künstler-Handwerkers eine ruhige und feste Anspannung. Alle Probleme, wie sie jenen bedrängen, sind unlösbar, für diesen bestehen sie gar nicht. Indem er seinen Gegenstand in der Kunstform sieht, die seinem Handwerk entspricht, macht er sein Werk zugleich stilgerecht und zeitgerecht, ist er künstlerisch und modern. Und da sein Nachbar mit derselben Kunst groß geworden ist wie er selbst, so versteht der seine Sprache, und er braucht nicht gegen ihn zu malen und zu meißeln, den er doch braucht, wirtschaftlich und seelisch, und der wiederum die Kunst braucht.

Denn das hängt auf das engste zusammen: Hört Kunst auf, die Angelegenheit der Gemeinschaft zu sein, so ist sie auch nicht mehr innerhalb dieser Gemeinschaft jedermanns Sache. Sie und ihre Sprache, der Willkür des einzelnen überlassen, werden fremd und unverständlich. Nichts absurder — wir kommen nur nicht zu dem Gefühl, weil wir an den Zustand gewöhnt sind —, nichts absurder als der Künstler, der sich gegen den Philister gestellt hat und doch von ihm verstanden werden will.

Trennung von Kunst und Leben

Die Loslösung der Kunst vom Leben ist allmählich geschehen. Zuerst wurde sie in den Dienst des Luxus gestellt. Den entscheidenden Schritt taten die absoluten Fürsten, die neue Werke nur zum Schmuck ihrer Schlösser schaffen ließen und die Werke der früheren Zeiten in unzugänglichen Kammern sammelten. Damit war die Kunst dem Volke entzogen, und es entfremdete sich ihr. Der Zusammenhang zwischen dieser Entfremdung und dem Herabsinken des Volkes zu einer beherrschten Masse wird dadurch klar bewiesen, daß, als das neue Bürgertum am Ende des achtzehnten Jahrhunderts stark genug geworden war, sein Schicksal wieder in die eigene Hand zu nehmen, es auch zum Träger der Kunst wurde. Mehr, die künstlerische Bewegung ging der politischen voraus, bereitete sie vor und war selbst da stark genug sich durchzusetzen, wo kein politischer Umsturz erfolgte. Was in diesem Zusammenhang wichtig ist, ist die Tatsache, daß

überall und wie selbstverständlich der fürstliche Besitz zum Allgemeingut, die verschlossene Kunstkammer zum öffentlichen Museum wurde und daß nicht mehr der Fürst den Ton angab, sondern das gebildete Bürgertum, für das Professoren und Kritiker das Wort führten.

Das war in keiner Hinsicht eine Herstellung des alten glücklichen Zustandes. Was unter diesen Verhältnissen aus dem Künstler werden mußte und geworden ist, ist schon gesagt worden. Aber sie waren nicht nur schlimm für die Kunst, die keine Stelle mehr im Leben hatte, sie waren auch schlimm für das Leben, das verarmte. Der Mangel an Sinnlichkeit, der Fortfall der Berührung mit schönen Werken machte sich bald sehr bemerkbar, besonders auch darin, daß das Handwerk verfiel, das die Kunst befruchtet hatte und aus dem ihr wiederum Kräfte zugewachsen waren. Kunst wurde ein Teil der Bildung, Gegenstand einer besonderen Kennerschaft. Die Geweihten gefielen sich darin, sie als ihre vorbehaltene Domäne hinzustellen, und die anderen glaubten, weil es erstens bequem war und weil sie auch das immer anwachsende, immer verwirrter werdende Kunstgerede nicht verstanden.

In den letzten Jahrzehnten ist hier eine Wandlung eingetreten. Es sind Kunstmenschen aufgetreten, die von diesem Privileg nichts wissen wollen, die wissen, daß Bildung weder Kunst schafft noch Kunst aufnimmt, daß das Kunstwerk aus Seele und Sinnen geboren wird und zu jedem spricht, der Seele und Sinne hat, die nicht dulden wollen, daß der Großteil des Volkes an dem herrlichen Menschheitsbesitz keinen Anteil hat. Es soll letzten Endes Kunst wieder jedermanns Sache werden. Dazu muß es, da das Volk ganz entfremdet ist und fast das Sehen verlernt hat, Kunsterziehung geben.

Manche Versuche in Museen und Schulen haben Anlaß zur Kritik gegeben, und die Geweihten möchten deshalb die ganze Bewegung auslächeln. Das geht aber nicht. Und jeder Zweifel an ihrem Recht und ihrer Zukunft ist abzuweisen.

Es ist durchaus jedermann möglich, Kunst zu fühlen. (Der beliebte Ausdruck „zu verstehen", ist falsch und irreführend.) Das bedeutet natürlich keine Gleichheit aller. Es wird immer dieselben Beschränkungen und Unterschiede geben wie in dem Verhältnis der Menschen zur wirklichen Welt. Es gibt Trägheit der Seele und Stumpfheit der Sinne, die kein Eindruck überwinden kann, es gibt unendlich viele Abstufungen der Wachheit und der Bereitschaft und der seelisch-sinnlichen Kräfte selbst. Es gibt leider auch soziale Zustände, die diese natürlichen Kräfte absterben lassen. Aber alle Arten der Unempfänglichkeit — das ist durch die Anregung der Schulen zu bildnerischer Tätigkeit bewiesen — sind viel seltener als man glaubt.

Der Irrtum der Bewegung liegt in der Art, wie man vielfach den Weg zur Kunst weist. Viele glauben, es sei ein Ziel des Schweißes der Edlen wert, dem Volke das ästhetische Gerede zu bringen, das von den Gebildeten gepflegt wird; dem Volke, das heißt hier, allen denen, die zur Kunst wollen. Damit ist aber gar nichts gewonnen.

Weg zur Kunst

Man kann überhaupt nicht viel bringen. Den Weg zur Kunst muß am Ende jeder allein gehen. Es hilft nur eigenes Anschauen, dessen Verfeinerung und Veredelung die großen Werte der Kunst dann ohne Vermittlung eines Lehrers besorgen. „Erwirb es, um es zu besitzen!“ Aber steht es denn mit anderen Dingen anders? Hat nicht die Herstellung gebildeter Menschen durch Eintrichterung fremder Resultate offensichtlich Bankerott gemacht? Ist man nicht dabei, das ganze System zu ändern?

Es besteht nur und doch die Möglichkeit, den Weg zu weisen. Und das ist es, was dieses Buch versuchen will. Es will dem Menschen das sagen, was er aus der Erfahrung unseres Lebens nicht wissen kann. Es will ihm zeigen, was Kunst in den großen Zeiten gewesen ist, wie sie geschehen ist und was sie geschaffen hat, und es will ihn fühlen lehren, was Kunstform ist, denn ohne das Gefühl für die Form ist alle Kunstbetrachtung doch nur Bildergeckerei. Wer in diesen beiden Dingen klar ist, der hat einen festen Standpunkt und kann beginnen, mit eigenen Augen zu sehen.

II

DIE KUNSTFORM

Aus der These, daß Genius und Handwerk zu der Entstehung eines Kunstwerks zusammenwirken, ergibt sich die Folgerung, daß, wer nur den Inhalt oder wer nur die Form sieht, nicht zum Kunstwerk und, über das Einzelne hinaus, nicht zur Kunst kommen kann. Der Überästhet, der es unter seiner Würde findet, Gegenstand und Gefühlshaltung zu beachten, ist im Grunde dem simplen Laien, der in ihrer Betrachtung steckenbleibt, nicht überlegen. Ja, es ist sehr fraglich, ob nicht dieser dem Sinn des künstlerischen Schaffens doch mehr entgegenkommt. Denn Form, so viel sie dem Künstler bedeutet und bedeuten muß, so sehr sie seinem Bewußtsein Hauptsache oder gar Alleininteresse werden kann — Form bleibt letzten Endes doch immer Mittel, die höchste Eindringlichkeit der Mitteilung zu erreichen. Wer auch im Unterbewußtsein nicht mehr diese Eindringlichkeit der Mitteilung will, dessen Werk bleibt leer, und wenn es noch soviel formale Reize hat. Reize, die nicht in das Gefühl, das ganz einfache menschliche Gefühl dringen, sind nur dekorativer, das ist niederer Art. Wir haben jetzt eine Periode durchlebt, in der eine ganze Generation sich dem reinen Formalismus ergeben hat. Jetzt kommt die Erkenntnis, daß das bei allen großen Worten nicht neue Kunst geschaffen hat, sondern höchstens die Mittel verbessert.

Ist es nun möglich, den immer realistisch eingestellten Laien für die Kunstform empfänglich zu machen, ihn empfinden zu lassen, daß Statue, Bild, Schwarzweißblatt noch etwas ganz anderes sind als Darstellung? Das ist die große Grundfrage, die beantwortet werden muß, wenn das Ziel gestellt wird, Kunst wieder zu jedermanns Sache zu machen. Hochmut der Ästheten, Minderwertigkeitsgefühl des Laien bezweifeln und leugnen es. Mancherlei Versuche sind gescheitert. Es soll hier auf eine neue Weise versucht werden. Nicht durch Einpaukung allgemeinästhetischer Grundsätze und Redensarten, die vor dem Kunstwerk immer versagen müssen, nicht durch endlose Reden über ein Werk, die es leicht zu Tode reden. Es werden eine Anzahl bedeutender Werke kurz besprochen, nicht um sie zu erschöpfen, sondern nur so weit, um zu zeigen, wie Inhalt und Form zusammenhängen, wie auch die strengste Bindung an das Gesetz, das durch die handwerklichen Mittel gegeben ist, nicht den Willen des Schöpfers hemmt, wie vielmehr gerade durch den Gehorsam gegen das Gesetz die höchste Wirkung des Inhalts erreicht wird.

Es ist fast allen ästhetischen Versuchen gemeinsam, daß sie nur eine Art von Kunst gelten lassen. Ihre Grundsätze sind Waffen gegen alle anderen. Diese praktische Ästhetik will das Gegenteil. Was sie lehrt, soll helfen, Vorzüge stärker zu empfinden. Sie weiß von keinem Unterschied der Richtung und der Schule, von keinem Ausschluß irgendeiner Absicht, sie weiß nur von der Qualität der Leistung. Sie beruht auf dem Glauben, daß die Möglichkeiten der künstlerischen Arbeit unbeschränkt sind, daß es kein Rezept gibt und geben kann, sondern daß alle Form Sache des Gefühls ist und daß im Grunde jede Form einmalig ist. Sie will auch keine Kenner schaffen, die ein für allemal Bescheid wissen, sondern Betrachter, die immer wieder bescheiden aufmerken und immer frisch erleben.

Es sei ausdrücklich gesagt, daß, so entschieden die Kunstform betont ist, auch ihr Fehlen ein Werk noch nicht verdammt. Wir fühlen alle höchste Bewunderung vor Bildern und Skulpturen der alten deutschen Meister, trotzdem sie nicht Farbengebilde und Plastik in dem Sinne sind, den wir mit diesen Worten verbinden. Ihre Vitalität, die herzhafte Kraft ihres Ausdrucks sind stark genug, um trotzdem zu wirken. Wer sich Rechenschaft von seinen Erlebnissen gibt — nur der Unbefangene, Vorurteilslose erlebt wirklich —, wird finden, daß es ganz verschiedene Qualitäten sind, die ihn anziehen, einmal Kraft, einmal Schönheit, hier ein Einzelnes, dort das Zusammen. Nur die Doktrin schließt aus, nicht das Gefühl. Es gibt Gesetze, und sie sollen gewahrt werden. Aber es gibt kein Gesetz, das den Genius unter allen Umständen bildet.

Aus dem Sinn des Kunstwerks ergibt sich ohne weiteres, daß es eine Einheit sein muß, ein in sich geschlossenes Wesen, ein Individuum, von dem man nichts fortnehmen, dem man nichts hinzufügen kann.

Aber diese Einheit kann nicht Einförmigkeit bedeuten. Einförmigkeit ist langweilig. Es muß also innerhalb der Einheit Mannigfaltigkeit und Bewegtheit herrschen.

Damit ist eigentlich alles gesagt, was sich allgemein über alle Kunst sagen läßt, über Haus, Statue, Bild, graphisches Blatt. Nur die Mittel sind jedesmal verschieden. Das sollen die folgenden Besprechungen aufzeigen.

Vorher sei bemerkt, daß es nicht eine plastische Form gibt, von der soviel die Rede ist, sondern daß jedes plastische Material eine besondere Form hat. Hartsteinstil ist Gesetz, der sogenannte plastische Stil ist Regel, also Willkür.

Das Mittel des Bildes sind die Farben. Doch spielen, je größer die Bildfläche ist, auch die Umrisse mit. Die alte Malerei kannte die Landschaft als

Bildmotiv nicht, weil mit ihren Elementen die Fläche nicht zu gliedern ist. Die realistische Landschaft bleibt formlos, die Luft bedeutet ein Loch, Erde und Himmel fallen auseinander. Das wahre Problem der Landschaftsmalerei ist, diese Dinge zu vermeiden, auch aus der Landschaft ein Bild, das heißt eine geschlossene, gegliederte, besondere und innerlich bewegte Farbenfläche zu machen.

Das Mittel des graphischen Blattes sind Schwarz und Weiß. Der geborene Graphiker setzt nicht ein Bild in ein graphisches Blatt um. Reproduktion ist ein Notbehelf, der mit Kunst wenig zu tun hat. Der Maler sucht ein besonderes Farbengebilde, der Graphiker ein besonderes Lichtgebilde. Diese können kaum jemals aus demselben Motiv kommen. Das meiste, was heute als Graphik verbreitet ist, ist nur vervielfältigte Handzeichnung, nicht, was es sein sollte, eine reiche und harmonisch gebundene Wirkung in Schwarz und Weiß.

Dies alles sind Dinge, die vergessen worden sind, auch von den meisten Künstlern. Die junge Generation hat das Verdienst, auf die Bedeutung der Form energisch wieder hingewiesen zu haben. Aber sie hält Form irrtümlich für etwas, was der Künstler künstlich schafft.

Sitzbild des Ramses (Granit)

Es fallen auf: starke Abweichungen von der Natur und der Mangel an dem, was der Laie Leben und der Bildhauer Gelenk nennt, das heißt: nicht nur an Bewegung, sondern schon an Möglichkeit der Bewegung.

Diese Eigenschaften werden von dem realistisch geschulten Menschen als Fehler empfunden und sind auch in den älteren Darstellungen ägyptischer Kunst im neunzehnten Jahrhundert als solche hingestellt. Wodurch man sich die Möglichkeit des Verständnisses verschloß.

Sie sind nicht Folge eines Nichtkönnens, sondern sind gewollt, eine Formabsicht, bei der die Bedingungen des Materials genau dem Zweck der Darstellung entsprechen.

Das Werk soll ein Mal sein, ein Zeichen, das den göttlichen König bedeutet, ein Bild, dem alles Menschliche fremd bleiben muß. Also auch Ausdruck und Bewegung. Jede Bewegung, ja schon das Gelenk, das an die Möglichkeit einer Bewegung denken läßt, erinnert an die Zeit und damit an die Vergänglichkeit. Um das Königsbild, das immer auch ein Götterbild ist, soll Ewigkeit wehen. Und dieser Zweck ist vollkommen erreicht. Als diese ägyptischen Bildwerke entdeckt wurden, hat man den Gegensatz zu aller anderen Kunst nicht gleich richtig formulieren können, aber gleich richtig empfunden.

Nur der Kopf ist bildnishaft, wenn auch nicht in unserem Sinne, weil er, um zu dem in Architektur umgesetzten Körper zu passen, streng geradegerichtet sein muß und seine Züge durch keine Empfindung belebt sein dürfen. Der Körper ist, wie gesagt, architektural. Die Beine stehen wie Pfeiler, die Knie wie Kapitelle. Alle Flächen haben etwas von der Wand und nichts von organischer Schwellung.

Die Ägypter haben solche Bilder auch in weicherem und hellerem Stein geschaffen, und wohl gar zuerst in diesem. Aber die ganze Selbstverständlichkeit bekommt der Stil erst in den Figuren aus Basalt und Granit, da, wo die dunkle Farbe doch keine gewollte Schwellung würde zur Erscheinung kommen lassen und wo die massige Geschlossenheit des Blocks die Härte des Steines, die sie sichert, unmittelbar fühlen läßt. Erst durch diesen Einklang von Material und Form wird die Wirkung vollkommen. Kein Gedanke an Willkür, kaum noch ein Gedanke an Menschenwerk, wie eine gewachsene Notwendigkeit stehen diese Bilder da, außer aller Zeitlichkeit.

Abbildung 1

Ammon-Ra als Widder (Granit)

Alle Nachahmung einer alten Kunstform ist sinnlos. Wenn ein Künstler unserer Zeit einmal in Granit arbeitet – es sei hier an Hugo Lederers Bismarck in Hamburg erinnert –, so wird notwendig eine gewisse Übereinstimmung mit den ägyptischen Monumenten entstehen, die ihren Grund in den Eigenschaften des Materials hat. Das ist keine Nachahmung. Wohl aber ist als solche jedes Ägyptisieren zu bezeichnen, das an jene Formen sich anschließt, während ein Material benutzt wird, das ganz andere erlaubt, und von dem Willen zur Zeitlosigkeit, der jene Gestaltung diktiert hat, schon gar nicht die Rede ist.

Da diese Stilkünsteleien in der ratlosen Kunst des Jahrhunderts immer wieder auftauchen, so ist es wichtig, auf den Zusammenhang der Kunstform mit der Bestimmung des Werkes einmal mit allem Nachdruck hinzuweisen.

Es ist ein Irrtum des Auges, aus dem viele andere Irrtümer entstehen, in diesem Werk „einen Widder" zu sehen, der nur etwa wegen der Verbindung mit einer Architektur und des Materials oder gar nur durch ein besonders ägyptisches Gefühl seine naturfremde Form erhalten habe. Wie die ägyptischen Künstler Tiere sehen und darstellen können, das zeigen die Reliefs in den Grabkammern sehr deutlich, die bei aller Einfachheit der Bilderschrift randvoll von Leben und Bewegung sind. Hier ist kein Tier dargestellt, sondern ein Gott in Tierform. Und das muß ein empfindendes Auge erkennen, so fremd diese Vorstellung für uns ist.

Der Widder soll den Gott bedeuten. Dadurch erst wird ein realistisches Abbild unmöglich. Die christlichen Künstler haben für das symbolische „Lamm Gottes" niemals die rechte Form gefunden, entweder ist es bloß Zeichen geblieben – das ist der bessere Fall – oder es ist naive Wirklichkeit. Die Ägypter treffen genau das Rechte. Es ist sehr viel Wahrheit in dem Tier, in der Art des Ruhens, in der Schädelbildung, in dem Verhältnis von Kopf und Huf zu dem Vlies. Und doch ist es kein Tier, es ist über die Sphäre der Wirklichkeit hinausgehoben durch die Größe, die Strenge der Haltung, die gehobene Formensprache, und gegen die Wirklichkeit distanziert dadurch, daß das Vlies nur durch eine Ornamentierung des Steines angedeutet ist.

So ist es ein Mal des Gottes geworden. Und es ist keineswegs künstlerisch, wie man oft glaubt, sondern es ist töricht und gefühllos, eine solche Form nun für die Darstellung eines Tieres, das nur ein Tier sein soll, anzuwenden.

Abbildung 2

Griechische Göttin (Marmor)

Erst die Erwägung der verschiedenen Bedingungen des Materials erklärt es, daß in der griechischen Kunst der Mann dem Erzgießer, die Frau dem Steinmetzen gehört. Es gibt wohl kein Motiv, das für den Marmor günstiger ist, als die griechische Frau, deren Gewandung den ganzen Körper umwallt und doch die Bewegung durchscheinen läßt. Da wird die Darstellung des Menschen, auf die ja der Grieche nie verzichtet, ohne viel Aufwand von Kunst strenge Form. In gewisser Hinsicht strengere Form, als sie die ägyptischen Statuen haben. Hier gibt es Figuren, die tatsächlich nichts anderes sind, als ein rhythmisch gegliederter Block und doch zugleich belebte Gestalt und sogar stofflich getreue Darstellung.

Eine solche Figur ist die griechische Göttin im Berliner Museum, die als ein Werk des fünften Jahrhunderts anzusprechen ist.

Man sieht eine Frau in einem faltigen Untergewand, die ihren ganzen Körper bis fast zu den Knöcheln in einen Mantel von schwerem tuchartigem Stoff gehüllt hat. Er fällt vom Kopf herab, die rechte Hand schlägt ihn über die linke Schulter, die in der Höhe der Hüfte erhobene Linke läßt ihn über den Unterarm herunterfallen. Alle Gliedmaßen bleiben von ihm verhüllt. Die ganze Bewegung wird nur durch die einfachen Falten des Mantels fühlbar, die ihre Folge sind. Das etwas vorgesetzte rechte Bein markiert das Knie. Diese Bewegung gibt den Charakter und die Proportionen der Figur, genau so weit und nur gerade so weit, daß man den lebendigen Körper und die Substanz der Stoffe fühlt. Da im transparenten Marmor eine sehr flache Falte schon wahrnehmbar wird, ist die Bearbeitung des Steines, die Verminderung seiner Masse auf ein Mindestmaß reduziert. Der geringste Aufwand von Arbeit schafft aus dem Material das Kunstwerk.

Der kultische Zweck hat den Künstler gezwungen, an einer Stelle aus dem Umriß des Blockes herauszugehen. Die vorgestreckte Linke sollte offenbar ein Attribut der Göttin tragen. Sie war, da eben der Block nicht reichte, eingedübelt und ist natürlich abgebrochen. Zeit und Schicksal der Figuren üben, wie man sieht, eine harte Kritik.

Abbildung 3

Trauernde Magd (Marmor)

Im Berliner Museum stehen zwei Figuren trauernder Frauen, als Gegenstücke entstanden. Sie saßen zu beiden Seiten des Eingangs in ein attisches Grabmal, durch die Tracht, das Kleid ohne Mantel und die abgeschnittenen Haare als Mägde gekennzeichnet. Die Figuren sind denn auch nicht sehr wichtig genommen, sind mehr nur stimmunggebendes Ornament, Teil der Architektur, mit breitem Meißel aus Steinwürfeln, deren Größe durch die Ausmaße des Bauwerks bestimmt waren, herausgeschlagen.

In solcher Plastik — und zu ihr gehören auch alle Figuren der mittelalterlichen Dome der guten Zeit — ist tatsächlich der Block das erste, das Gegebene. Das ist für den Menschen und auch für den Künstler der späteren Zeiten so schwer zu fassen, daß Michelangelo, der es verstand, aussprach und danach handelte, daß es Plastik ist, von einem Block das Überflüssige wegzunehmen, seinerseits unverstanden blieb. Die Äußerung wurde mehr als ein paradoxer Witz aufgefaßt. Sie ist ganz großer Ernst.

Die Steinmetzen brauchten keine Ästhetik, um ihre Figuren richtig für ihre Stelle zu bemessen, sie bekamen die richtige Steinmasse, die mehr als notwendig zu vermindern ihnen das einfache Handwerkergefühl verbot. So einfach wurde eine Frage gelöst, die nach der Entstehung des „Künstlers" als eines der schwierigsten Probleme gilt. Messel ist in dem Wertheimbau zu dem alten Vorgehen zurückgekehrt, die Blöcke einzusetzen und dem Künstler zu überlassen, und gleich saß die Plastik wieder richtig.

Der griechische Bildhauer brauchte für den Marmor nicht die strenge Form, die dem ägyptischen der Granit notwendig machte. Von dieser Freiheit hat er auch Gebrauch gemacht. Er läßt wohl den Umriß des Blockes spüren, aber um die Haltung der Trauer zu charakterisieren, wählt er eine Stellung, die den rechten Arm von der Masse löst, um den geneigten Kopf zu stützen. Es entsteht also wirklich ein Loch. Im übrigen bleibt der Stein geschlossen. Sitz und Figur, Arme und Körper, Finger und Kopf, alles hängt in derselben Masse zusammen.

Die natürliche Anmut und der seelische Ausdruck — sehr, sehr maßvoll nach griechischem Gefühl, aber doch deutlich wirkend — sind durch diese Entstehung der Figur nicht unmöglich gemacht worden. Ja, der Zwang des Blockes, den der Künstler der neueren Zeiten fürchten, wenn nicht gar ablehnen würde, ist so wenig zu spüren, daß der unbefangene Betrachter ihn wohl gar nicht empfinden würde oder doch nur durch seine Wirkung, die schöne Ruhe, die die beiden einander entsprechenden Gestalten trotz ihrer Bewegtheit in ihrem Zusammen ausströmen.

Abbildung 4

Aphrodite (Marmor)

Für den Steinmetzen, der aus eigenem Willen oder auf einen Auftrag einen nackten Menschen darzustellen hat, ergibt sich die Notwendigkeit einer Stütze, da die Beine die Last des Rumpfes nicht tragen können. Das darf dann aber nicht ein plumpes Stück Stein sein, wie es der handwerkliche Kopist oder Restaurator unorganisch an die Übertragung einer Bronzefigur klebte. Er muß die Stütze mitdenken. Sie muß durch das Motiv bedingt sein, so daß sie als notwendiger Teil des Werkes erscheint. Und sie muß in ihrem Umriß sich der Formensprache der Figur anschließen.

Eine der feinsten und geistreichsten Lösungen hat Praxiteles in seiner sogenannten Aphrodite von Knidos gefunden, von der uns im Vatikan eine gute Kopie erhalten ist.

Die Göttin ist im Begriff, ins Meer zu steigen. Die Linke läßt das Gewand, das sie eben abgelegt hat, auf eine Vase sinken, die auf einem niedrigen Postament dasteht. Dieser Vorgang ist so natürlich, die Bewegung selbst so griechisch einfach, daß der unbefangene Betrachter dem Beiwerk keine Aufmerksamkeit schenken wird.

Dieses Beiwerk, Postament, Vase, Gewand, Hand und Arm ist nun nichts anderes als die statisch notwendige Stütze. Sie ist in die Komposition einbezogen, gehört zur Sache und wird nur in ihrer gegenständlichen Bedeutung gesehen. Eine besondere Feinheit, um den Gedanken an ihren statischen Zweck sicher nicht aufkommen zu lassen: Praxiteles läßt aus dem sinkenden Arm das Gewand über Urne und Postament sinken, während es der Charakter einer Stütze ist, zu steigen. Aus dieser Gegenbewegung von steigenden und sinkenden Teilen, aus dieser Dreiteilung in glattes Material (Ton und Stein) der Vase, faltigen Stoff des Gewandes, belebtes Fleisch des Armes, folgt für die verkleidete Stütze eine sehr interessante und bewegte Oberfläche, die durch den Kontrast dem Körper der Göttin eine schöne Folie gibt. Und die Unruhe des Umrisses, für das Auge, das Gotik und Barock zu sehen gewöhnt ist, gering, für das griechische Auge schon stark, hebt die schlanken Kurven der Gestalt hervor. Das bedeutet, daß dieses Beiwerk, das zur Sache gehört, zugleich zur künstlerischen Form gehört.

Der Marmor, gegenüber der Bronze im Nachteil durch die Beengungen, die dem Künstler die Rücksicht auf die Statik auferlegt, hat dafür durch seine Farbe und Transparenz andere Möglichkeiten, die dem Metall und übrigens ebenso dem Hartstein verschlossen sind. Er kann in viel höherem Maße schaffen, was man das Leben des Stoffes nennen könnte. Der Kopf der Aphrodite von Knidos, der in einer besonders schönen Kopie erhalten ist, mag zeigen, was mit dieser Wendung gemeint ist.

Abbildung 5

Kopf der Aphrodite von Knidos (Marmor)

Die Ästhetik, die Wirklichkeit und Kunstform gegeneinander stellt, ist bei aller gewollten Feinheit sehr grob. Sie arbeitet da mit so einfachen Begriffen, daß sie an das lebendige Schaffen des Künstlers gar nicht herankommt. Es ist gerade die entscheidende Eigenschaft jedes Kunstwerkes, daß es weder ganz Wirklichkeit noch ganz Form sein kann, sondern beides zugleich sein muß, wie in der Einleitung gezeigt ist. Der Möglichkeiten aber, wie ein Künstler sein Erlebnis von der Natur zur Kunst bringt, sind unendlich viele. Und deshalb auch der Abstufungen im Wirklichkeitsgehalt.

Die alte Ästhetik pries, die jüngste Ästhetik verwirft die griechische Marmorkunst. Beide begründen diesen gegensätzlichen Standpunkt mit denselben Gründen, wobei die Wahrheit der stofflichen Schilderung eine hervorragende Rolle spielt. Die ungesunde realistische Anschauung der Alten wollte sie, den Jungen ist sie unerträglich, weil sie ihre Anschauung wieder einmal durch eine Art von Kunst bestimmen lassen, diesmal die ägyptische Hartsteinplastik, neben der höchstens noch die frühgriechische, durch den Bronzestil beeinflußte, besteht.

Wahr ist nur, daß der griechische Marmorist einen viel größeren Wirklichkeitsgehalt geben will und kann, nicht nur als der Ägypter, sondern auch als sein Landsmann Erzgießer. Er kann die feinen Schwellungen des menschlichen Körpers zeigen, durch die Leib und Antlitz erst Leben und Ausdruck erhalten. Diese zart profilierten Schwellungen würden in den anderen Materialien einfach für das Auge des Beschauers verschwinden. Und er kann die verschiedenen Substanzen unterscheiden, die mehr oder weniger gespannte Haut, das lose, weiche Haar, die Stoffe der Kleidung. Und das alles will er auch. Schon aus eigenem Antrieb, weil auch das Material will, was es kann. Aber auch gehorsam dem Genius des Volkes.

Aber es bleibt immer der Abstand der Wirklichkeit. Niemals wird auch nur der Versuch gemacht, eine Substanz nachzuahmen. Der Stein bleibt Stein. Lob und Tadel des atmenden Lebens sind abwegig und beruhen auf mangelnder Fähigkeit zu sehen. Ebenso Lob und Tadel des Blickes, der nur als Folge der sehr feinen Charakteristik der Gesichtszüge, eigentlich also durch eine optische Täuschung erscheint. Der Stein ist nur so behandelt, daß er das Tastgefühl in ähnlicher Weise anregt wie die Stoffe. Der Bildhauer Max Kruse hat in seinem Buch „Wege zu neuer Form“ über diese unmittelbare Wirkung plastischer Form auf das innere Gefühl durch Vermittlung des Tastgefühls ausgezeichnete Dinge gesagt, die alle diese alten Irrtümer endgültig beseitigen sollten.

Ein solcher Kopf schwebt zwischen Natur und Ideal, in der Sphäre, die recht eigentlich die der Kunst ist.

Abbildung 6

Michelangelo: Der Gefangene (Marmor)

Mit überwältigender Kraft wirkt aus dieser Statue eine Stimmung.

Dieser junge und starke Körper ist gefesselt und leidet. Und noch tiefer leidet die Seele.

Der Jüngling hat ermüdet eine Ruhestellung gesucht. Es ist eine Stellung, die der Nordländer nicht kennt, die man aber im Leben und in der Kunst des Südens häufig antrifft: der zurückgelegte Kopf wird in die Fläche einer erhobenen Hand geschmiegt. In dieser Stellung hat ihn ein Schlaf der Erschöpfung übermannt. Es ist kein erlösender Schlaf. Es ist das Gefühl der Beengung in der Brust geblieben, deren Fessel die rechte Hand zu erleichtern sucht. Und der Kopf hat den Ausdruck der Qual nicht verloren. Besonders stark spricht die kraftlos fingernde Hand.

Auch diese Figur, bei der gewiß kein Zwang zu spüren ist, die ganz als Eingebung einer freien Phantasie wirkt, der es auf die stärkste Charakteristik ankam — auch diese Figur des leidenschaftlichsten aller Künstler ist nicht nur, was dem Steinmetzen selbstverständlich war, für Stein gedacht und allen seinen Bedingungen unterworfen, sondern hätte sich sogar in ein Bauwerk gefügt, wozu sie ursprünglich bestimmt war. Es ist nämlich nicht so, daß die plastische Kunstform eine bestimmte Formensprache verlangt oder gar eine bestimmte Haltung.

Man reiße sich einmal von dem Eindruck des Motivs los und sehe zu, wie auch hier der Zusammenhang des Blocks gewahrt ist, wie man seinen Umriß noch fühlt. Die notwendige Stütze ist nicht wie bei Praxiteles realistisch motiviert, trotzdem es schon dem Motiv entspricht, daß ein Gefesselter nicht ganz frei im leeren Raume steht. Sie bleibt als ein Stück Felsen stehen und hat rein künstlerische Funktionen. Einmal als Gegenbewegung gegen das Heruntersinken des Oberkörpers nach links. Also statisch in einem höheren als dem körperlichen Sinne des Wortes. Weiter dient dann ihre rustikale Rauheit als Folie für die wundervolle Behandlung des Marmors in der Figur. Die ist nicht Virtuosität, sondern dient dem reinen Kunstzweck, fühlen zu lassen, wie von Zehe zum Scheitel diesen athletischen Leib ein schmerzliches Weh durchzieht.

Abbildung 7

Statuen Hermann und Regelindis (Sandstein)

Zeit und Schicksal der Figuren üben eine harte Kritik. Und es gibt kein höheres Lob für Plastik als Plastik, als wenn diese beiden immer tätigen Zerstörer, denen keine Schwäche entgeht, ihr nichts anhaben konnten. Mit den Naumburger und manchen anderen Figuren des frühen Mittelalters ist freilich das Schicksal milde verfahren. Sie sind an ihrer Stelle geblieben. Doch waren Möglichkeiten des Abbrechens immerhin trotzdem gegeben. Aber sie stehen unversehrt nicht nur mit allen Gliedern, sondern sogar mit allen Fingern.

Die Figur der Regelindis ist ein besonders interessanter Fall. Sie zeigt, daß auch die ganze Strenge, ja pedantische Bewahrung des Blocks durchaus nicht eine Beschränkung des Künstlers bedingt, sondern ihm alle Freiheit läßt.

Es klingt dem Menschen dieser Zeit wohl verblüffend, wenn man von dieser Figur einer Fürstin-Stifterin im Dom sagt, daß der Künstler ein humoristisches Motiv für sie gewählt hat. Aber in jenen Zeiten, in denen Kirche und Glauben so felsenfest standen, war man gar nicht so ängstlich mit Gott und den Heiligen und der kirchlichen Stimmung. Es gibt da recht tolle Sachen. Der Humor liegt nicht nur in dem Lächeln, das ja schon nach unserem Gefühl nicht zu der Situation paßt, sondern in der ganzen Stellung und dem Faltenwurf. Das moderne Auge muß freilich erst die Faltengebung der anderen Fürstinnen gut ansehen, um den Charakter dieser zu verstehen. Diese sehr junge Prinzessin hat ihren Mantel nicht drapiert, sondern ihn offenbar irgendwie zusammengerafft. Es sieht aus, als sei sie spät und schnell zur Stelle gewesen und habe keine Zeit gehabt, sich richtig und würdig aufzustellen. Und auf diese wenig repräsentative Haltung bezieht sich auch die lustige Miene. Alles dies ist fühlbar gemacht. Und doch ist diese Unordnung durchaus in künstlerische Ordnung gebracht.

Die Figuren sind in Sandstein ausgeführt. Der Sandstein ist eher weicher als Marmor und auch hell. Aber er ist nicht transparent. Feine Schwellungen würden auf seiner Oberfläche so wenig wirken wie auf dem dunklen Granit. Der Steinmetz gibt entweder sehr einfache sicher begrenzende Flächen, wie sie der Hartstein erhält. Oder er schneidet tiefer ein, so daß doch Schattenwirkungen zustande kommen wie beim Marmor, aber derberer Art. Diese beiden Figuren zeigen die beiden Vorgehen.

Eine besondere Feinheit des Künstlers liegt in der Anordnung der Hände. Sie treten sehr bedeutsam hervor und sind in ihrem Charakter, hier männlich, hier eher kindhaft weiblich, wohl empfunden.

Abbildung 8

Der Idolino (Bronze)

Die Bronze hat eine Eigenschaft mit den Hartsteinen gemeinsam: die dunkle Farbe. Aueh für sie kommt deshalb eine zartere Modellierung nieht in Betracht. Sie verlangt sehr einfache und bestimmte Formen. Wo auf Sehattenwirkung gerechnet wird, muß gegenüber der Natur übertrieben werden. Gipsabgüsse von stilgerechten Bronzefiguren zeigen das sehr deutlich. Ebenso die handwerklichen Marmorkopien antiker Bronzen. deren Übertreibungen von nicht verstehenden Nachahmern als antiker Stil übernommen worden sind. Darstellungen weicherer Formen und feinerer Charaktere sind dadureh ausgeschlossen. Es ist immer etwas Herbes in Bronzefiguren, ihre Wirkung liegt im Ausdruek des bewegten Körpers, der gesamten Muskulatur, nicht des einzelnen.

In der Bewegung ist dagegen der Erzgießer sehr frei. Der Steinmetz muß den Block, aus dem er scine Figur herausholt, nach Mögliehkeit erhalten, weil alle herausstehenden Teile der Gefahr des Abbrechens ausgesetzt sind. Er muß den unteren Teil der Standfestigkeit zuliebe massig gestalten; dünne Stützen — etwa die Beine eines nackten Menschen — können die Zentnerlast des Oberkörpers nieht tragen. Er muß eine Versehiebung des Gleiehgewichts vermeiden, die notwendig zum Sturz führt. Für den Erzgießer fallen alle diese Bindungen fort. Die Kohäsion des Metalls ist so stark, daß eine ganze Figur auf der Spitze eines Zehs ruhen, weit vorgebeugt stehen und alle Finger einzeln ausstrecken könnte (wie es der Merkur des Giovanni da Bologna tatsächlich tut). Wenn der Erzgießer auf diese Möglichkeiten verziehtet, so ist das nicht etwa ein Übermaß an Tugend, sondern durchaus ein Kunstfehler. Da ihm die Mittel der Belebung fehlen, die der Marmorist hat, so wird sein Werk, wenn er auf die mögliehe Bewegtheit verziehtet, langweilig und tot erscheinen.

Der Idolino ist wohl die sehönste aller erhaltenen griechischen Bronzefiguren. Naeh dem Gesagten wird es einleuehten, daß er, so wenig er dem Auge des modernen Menschen bewegt erscheint, doeh nur in diesem Material möglich war, und daß der stehende naekte Mensch überhaupt als Motiv für eine Steinfigur nicht in Betracht kommt. Die Bewegung geht nur so weit — was den Griechen dieser Zeit genügte —, daß der ganze Organismus des Körpers fühlbar wird. Die Schönheit liegt in dem Umriß dieses vollkommenen Jünglingskörpers, der bei aller strengen Ruhe der Haltung doch ganz von Leben erfüllt ist, und in dem sanften Sehimmer und dem edlen Ton der Bronze.

Abbildung 9

Polyklet: Verwundete Amazone (Marmorkopie nach einer Bronzefigur)

Die Bronzefiguren der berühmten griechischen Meister sind uns nur in Marmorkopien der späten Zeit erhalten. Nach dem, was bei der Besprechung der Idolino über die verschiedenen Bedingungen der beiden Materiale gesagt worden ist, wird jeder verstehen, daß eine solche Kopie Änderungen notwendig macht und niemals die Wirkung des Originals erreichen kann.

Die verwundete Amazone des Polyklet ist überdies wie die meisten Marmorfiguren dieser Art, die eben nicht für Stein gedacht sind, stark verstümmelt und gefühllos ergänzt worden. Besonders töricht ist der rechte Arm, der eine verzierte Ballettbewegung macht, die bei einem griechischen Künstler undenkbar ist.

Auch die Stütze ist modern und schlecht. Aber eine Stütze mußte der Kopist hinzufügen, da die Figur sonst in den Knöcheln brechen würde. Und jede Stütze mußte den Sinn der Gestalt aufheben, die ganz unverkennbar schreitend dargestellt ist, und die Wirkung des ausdrucksvollen Umrisses beeinträchtigen.

Was man jetzt sieht, ist eine kräftige, fast männlich kräftige Frau, die in einer unnatürlichen und unverständlichen Stellung ziemlich bequem dasteht.

Denkt man sich die Hinzufügungen fort, so bekommt die Gestalt einen vollkommen veränderten Ausdruck. Dieser starke Körper erscheint zusammengesunken, schlaff, schwankend, das Gesicht müde und schmerzlich in dem gesenkten Kopf. Und es brauchte die Darstellung auf einer alten Münze kaum zu existieren: so deutlich fühlt man dann, daß diese Kämpferin verwundet, die erhobene Hand um die Lanze geklammert, die Linke herunterhängend auf den Schild gestützt, aus der Schlachtreihe wankt.

Es ist ein künstlerisches Wunder, wie die Schwäche durch diesen athletischen Körper kriecht, einen Körper, den der Künstler überdies nie gesehen, sondern aus der Idee der Frau als Kriegerin heraus erfunden hat. Die schöpferische Kraft griechischer Kunst offenbart sich.

Und um eine solche Wirkung ist das Werk durch die Übertragung von Bronze in Marmor und ihre Folgen gebracht worden.

Die letzte Folge einer solchen Behandlung, die fast alle berühmten Bronzefiguren erlitten haben, ist gewesen, daß diese entstellten Steinbilder von einer begeisterten, aber gefühllosen Nachwelt angesehen worden sind. Daher in der Plastik der neueren Zeiten diese unorganischen Stützen, sogar bei einem Künstler wie Adolf Hildebrandt, daher die frei bewegten Arme und Hände, die oft mit einem ebenso unorganischen Stück Marmor mit dem Körper verbunden sind. Alles Beweise, daß ein Motiv nicht für Stein gedacht ist.

Abbildung 10

Tintoretto: Bildnis eines Prokurators

Ein alter Mann. Die von Natur schon gelbliche Gesichtsfarbe des Italieners hat den Ton des Pergaments angenommen. Nur ein schwaches kränkliches Rot färbt ihn an Mund und Wangen. Die Augenlider sind von Entzündung gerötet. Haar und Bart haben ein Grau, das ins Grünliche fällt. Und dieser Greis mit den fahlen Tönen trägt einen Sammetmantel von ganz starkem tiefen Purpurrot, mit grauem Pelz eingefaßt.

Es ist nicht schwer, diese Erscheinung sich vorzustellen, wie sie, aus dem Zusammenhang dieses Bildes gelöst, wirken, und wie sie ein Maler, der nur die Wirklichkeit nachbilden kann, wiedergeben würde. Hart würden der glühend farbige Mantel und der fahle Kopf gegeneinander stehen, wenn das übliche kalte und klare Nordlicht des Ateliers auf die Erscheinung fiele. Es ist notwendig, sich das ganz deutlich vorzustellen, wenn man die bildschöpferische Tätigkeit des Meisters verstehen will.

Er ändert nichts, er mildert nichts, wie es wohl ein unsicherer Sinn zu tun pflegt, um über eine solche Schwierigkeit hinauszukommen. Für den Maler ist ja die farbige Erscheinung des Modells in ihrem ausgesprochenen Charakter das Gegebene, die Aufgabe, an der er sich zu erweisen hat. Das Porträt, das nicht ähnlich zu sein braucht und die Person willkürlich bekleidet, ist eine Idee des neunzehnten Jahrhunderts und eine seiner unglücklichsten. Es gibt den Sinn dieser Kunst preis. Aber ebenso bestimmt wie den Charakter will der Meister das Bild.

Setzt man auseinander, wie es sich von der Erscheinung unterscheidet, so entsteht der Eindruck einer verstandesmäßigen Tätigkeit. Das ist sie nicht. Dem Maler wird durch Betonung und Dämpfung der gegebenen, durch freie Hinzufügung neuer Elemente aus dem Ungeordneten die geschlossene Form.

Die Gestalt steht im Halbschatten. Dadurch wird zunächst der krude Einton des Rot aufgehoben. Es entsteht eine Skala von dem fast schwarzen Ton in den tiefen Falten durch viele Zwischentöne bis zu dem fast farblosen Rot, das unter dem Licht auf den Faltenhöhen entsteht, und das mit dem blassen Rot übereinstimmt, das auf den Lippen, den Wangen und den Augenlidern als charakteristischer Ton gebraucht wird und als bloßer Hauch in der Gesichtsfarbe nachwirkt.

Das grünliche Grau der Haare geht mit leichter Wandlung in dem Pelzwerk über die rote Fläche und verbindet dadurch den Kopf, der sonst isoliert bliebe. Diese grüne Skala wird dann in dem Vorhang zu ihrem tieferen Grundton geführt, einem Olivgrün, in dessen Lichtern ein gelblicher Ton mitklingt, wie er in dem Gesicht gegeben ist. Erst durch diesen Grundton kommt sie gegenüber der Skala in Rot zur Wirkung.

Das letzte Verbindungsglied ist dann die Landschaft, die man durch die Öffnung rechts oben sieht: eine herbstliche Abendstimmung, die aus mattem Grün, Gelbgrün und Rot, Tönungen der Farben des Bildes, zusammengestrichen ist, ohne sentimentale Absicht, nur um die Bildform zu vollenden, den Kopf hineinzuziehen.

Abbildung 11

Tizian: Bildnis der Tochter des Roberto Strozzi und Selbstbildnis

Oberflächlich gesehen, erinnert dieses Bild an Kinderbildnisse, wie man sie im späten neunzehnten Jahrhundert gern gemalt hat und auch heute noch mitunter malt. In etwas genrehafter Aufmachung und in einem Raum des Hauses, zu dem sie gehören. Und da der Maler sich in solchen Fällen an die zufälligen Farben zu binden pflegt, so wird auch in diesem Bild einfach eine realistische Schilderung angenommen werden, die von den Menschen, besonders auch von den Künstlern dieser Zeit so oft mit Unrecht vorausgesetzt wird, weil sie sich die Gegenständlichkeit der alten Werke nicht anders erklären können. Aber diese Dürftigkeit, die jedes Requisit und nun gar ihr Zusammen nur malen kann, wenn alles so vor Augen steht, ist erst im letzten Jahrhundert durch die verkehrte Erziehung in die künstlerische Arbeit gekommen. Und dieses Porträt Tizians ist eine freie Bildschöpfung. Es hat als Wirklichkeit wahrscheinlich überhaupt nicht, ganz sicher nicht in dieser Form existiert.

Sieht man zu, so ist es auch gar nicht genrehaft. Dazu würde gehören, daß das Kind das Hündchen, dem es seinen Kuchen anbietet, wenigstens ansieht, und daß der Hund auf die Geste antwortet, wodurch sich dann erst die mit Recht allen Kunstmenschen so verhaßte reizende Wirkung ergibt. Hier stehen beide ganz ruhig und repräsentativ und lassen sich abmalen, eine Situation, die keiner der alten Meister durch billige Kunstgriffe zu verleugnen suchte. Diese Kunstgriffe, die darauf ausgehen, Zufall und Ungezwungenheit vorzutäuschen, verhindern nur die Haltung. Sie machen jedes Porträt auf die Dauer odiös.

Der braun und weiße Hund und die blonde Brezel verdanken ihr Dasein auf diesem Bilde lediglich ihrer Farbe, genau so wie der grüne Park, leicht herbstlich angelaufen, der blaue Himmel mit dem weißen Gewölk, das Stück roten Samtes, das auch seine Rückseite sehen läßt, und das im Geschmack recht zweifelhafte Marmorrelief in dem Fußgestell des Tisches. Denn in der Figur des kleinen Mädchens sind alle diese Farben gegeben: die Locken sind blond, das weiße Kleid fällt auf der Schattenseite ins Rote, auf der Lichtseite ins Blaue, in dem Schmuck wechseln in der goldgelben Fassung grüne Smaragde und rote Rubine ab. Aus diesen gegebenen Farben hat der Künstler sein Gebilde geschaffen, es ist keine neue eingeführt, wohl aber ist jede zu einer Skala erweitert, in die sich der Ton der gegebenen Farbe einfügt. So setzt Rot in dem Sammet tief ein, lichtet sich an den Falten, lichtet sich weiter an der Rückseite, die eben deshalb sichtbar gemacht ist, und wird dann zum bloßen Schimmer im Inkarnat und der rechten Seite des Kleides; in den Rubinen kommt es noch einmal stark heraus, aber nicht als Fläche, nur als Fleck, als Punkt. Das Braun kommt als neutrale Fläche im Hintergrund und im Holzwerk des Tisches dunkel herein, wird heller und rötlich im Fell des Hundes und weiter heller und blond in den Locken des Kindes; der Goldton steht zwischen beiden Nuancen, ebenso der blonde Ton des Marmorreliefs fügt sich an den hellsten des Köpfchens. Das Grün als Farbe kommt rein nur in den

Abbildung 12

Smaragden vor, in dem Park ist es schon mit Gelb getönt. Blau setzt im Himmel und in der Ferne ein, gleich etwas ins Weiße abgeschwächt, in der linken Seite des Kleides ist es nur noch Schimmer, und in den Perlen gerade nur noch in der Kühle des Weiß spürbar.

Aus den fein abgetönten Farben der vier Skalen, der warmen Rot und Gelb, der kalten Blau und Grün, ist das Bild aufgebaut. Nicht nach Regeln, wie sie später die Akademie aus den alten Werken abzuleiten suchte, sondern aus dem Gefühl, das sie zu einer bei aller Gebundenheit lebhaften Wirkung brachte. Einer Wirkung, die auch das Auge dessen spürt, der sie nicht aufsucht, die der entsprechenden Bewegtheit des Linienspiels paßt und zu der dann wieder das Tänzerische der Pinselführung gehört.

Es ist die Besonderheit Tizians, die Aufgabe des Porträts fast jedesmal in der Weise gelöst zu haben, daß die Melodie des Bildes, Rhythmus des Umrisses, Farbenklang, Pinselführung, als eine einmalige, aus dieser Erscheinung erwachsene Schöpfung erscheint. Es gibt keinen Meister, der darin einen gleichen Reichtum der Gestaltung gezeigt hätte. Die Reihe seiner Porträts gibt unmittelbar die Sicherheit, daß die Möglichkeiten des Bildes tatsächlich unbegrenzt sind, und daß die Wiederholung derselben Form oder die Angst vor der Wiederholung, die immer wieder zu gewaltsamen Neuerungen führt, durchaus nur von dem Mangel an malerischer Phantasie kommen.

Es ist unmöglich, hier eine größere Anzahl dieser Bilder zu zeigen. Es mag aber das Selbstbildnis des alten Tizian als Beispiel stehen. Ein majestätisches Thronen: der Oberkörper wird fast zur Halbkugel, der Kopf fast zur Kugel. Diese Vereinfachung ist offenbar ebenso Absicht wie bei Cézanne, der sie ausgesprochen hat. Aber sie ist nicht wie bei ihm Programm und nicht immer angewandt, sondern gefühlsmäßig nur für diesen besonderen Fall. Die steilen Parallelen der Schaube, braun bis fast zum Schwarz, und die Kappe von derselben Farbe wirken ebenso Monumentalität. Haltung des Kopfes und der Hände und der Blick, alles etwas löwenartig, sind sachliche Darstellung desselben Charakters, den schon diese Formung zum Ausdruck bringt. Das Ganze ist – im Goethischen Sinne des inzwischen abgebrauchten Wortes – „bedeutend". Wenig Farbe. Korallenrot, Olivgrün, Weiß: was zum Ausdruck von Fleisch und Haar absolut notwendig ist. Das Rot rein in der Kette, das Grün rein in der Tischdecke; in verschiedener Art abgetönt und gemischt, geben sie sowohl die Fleischfarbe als das Wams von changierender Seide. Es ist ein wahres Wunderwerk, wie hier ein Formgedanke durchgeführt ist, ohne daß die Haltung irgendwie sich von der natürlichsten Selbstverständlichkeit entfernt.

Abbildung 13

Rubens: Auferweckung des Lazarus

Zwei Farben sind durch das Thema des Bildes gegeben: das helle warme Rot in dem Mantel Christi, das die Tradition fordert, und das kalte bläuliche Weiß in dem Körper und den Leinenhüllen des zum Leben erst gerade zurückkehrenden Leichnams. Sie kennzeichnen nicht nur eindringlichst die Situation, sie drücken den Gegensatz Tod und Leben unmittelbar und tief in das Gefühl des Beschauers.

Sie stellen den Maler vor ein allerschwierigstes Problem. Diese äußersten Gegensätze müssen das Bild entzweireißen, wenn sie nicht durch die höchste Kunst in ein Ganzes verwebt werden.

Rubens führt die Skala in Blau und Weiß, die mit den mattesten Tönen in der Gestalt des Lazarus beginnt, in die rechte Seite des Bildes hinüber, schräg nach oben. Zunächst wird in dem Mantel des Petrus ihr Grundton, ein entschiedenes Blau, angeschlagen, und dann schließt sich, lichter und von weißem Gewölk überzogen, das Blau des Himmels an. In ähnlicher Weise – man darf natürlich an keine genaue Symmetrie denken, die immer unkünstlerisch ist – langt das Rot der rechten Seite in dem Inkarnat der Gesichter nach links hinüber. Nicht ohne Absicht ist das Inkarnat des blaugewandeten und weißbärtigen Petrus besonders stark. Es erfüllt zugleich die Funktion, ein annäherndes – nicht volles! – Gleichgewicht zu dem Kopf Christi zu geben.

So sind die beiden Hälften des Bildes durch eine Art von kreuzweisem Ineinander der rotgelben und der blauweißen Skala in Beziehung gesetzt.

Aber das war nicht genug. Auch die Verbindung, die dadurch entsteht, daß die rote Gestalt Christi gegen den lichtblauen Himmel, die blauweiße Gruppe Petrus-Lazarus, die eine entsprechende Einheit bildet, gegen den dunklen warmen Hintergrund des Felsens steht, bindet nicht ganz. In dem unteren Teil des Bildes würde immer noch die Disharmonie zwischen den beiden Extremen bestehen bleiben.

Rubens hat sie in genialer Weise aufgelöst. Er nimmt dabei Stoffe zur Hilfe, die schon in früherer Zeit Quentin Massys gern koloristisch verwendet, Seidengewebe, die in verschiedenen Farben schillern – Changeants, wie sie der Kunstausdruck der Weber nennt. Sie geben ihm hier die Möglichkeit, die Brücke von Rot nach Blau zu schlagen. Es handelt sich dabei nicht um eine realistische Wiedergabe wirklich vorhandener und etwa zur Hilfe genommener Gewänder. Sie würde die Aufgabe nicht erfüllen können. Es ist vielmehr ein freies Pinselspiel, das nur von dem Charakter solcher Stoffe Gebrauch macht, aber sonst ganz gefühlsmäßig bleibt. Rubens fügt neben das reine Rot des Mantels Christi nach links hin immer stärker blauhaltige Tönungen. Das Ährenblond, das in den Haaren, besonders in den Frauenhaaren vorkommt, wird als dritte Farbe verwendet.

Eine entsprechende Gegenbewegung, die diese Brücke weiter festigt, führt das bläuliche Weiß als Schattenton im Inkarnat der Frauen nach rechts hinüber.

Abbildung 14

Rubens: Maria mit dem Kind und Heilige

Deutlicher noch als in dem großen Bilde kann man Rubens bildschöpferische Malerei in dieser Skizze, einer der schönsten des Meisters, verfolgen. Bei der Ausführung ist durch die notwendige Realistik die Grundidee fast immer weniger oder mehr verunklart worden, wenig bei eigenhändigen Werken, oft sehr stark, wenn Schülerhände am Werke waren.

Klar in ungestörtem Umriß und mit vollen leuchtenden Farben hebt sich von dem lichtgrauen Hintergrund der Architektur und des Himmels die beherrschende Hauptgruppe ab: Maria thronend in rotem Kleid und blauem Mantel, wie sie die Tradition verlangen, das Kind haltend, das sich in starker Bewegung der knienden Katharina entgegenneigt; hinter ihr stehend der Hl. Josef. Die seitlichen Gestalten stehen in bräunlichem Schatten, aus dem ein Grün im Gewand des Täufers, ein reines Gelb und ein Graublau in den Gewändern der beiden Apostelfürsten herausschimmern.

Damit sind die Farben gegeben, die in dem unteren Teil zu einem mannigfaltigeren Gebilde verwebt sind. Die Klarheit der Hauptgruppe ist durch den Kontrast des Gedränges der Heiligen unter dem Thron hervorgehoben, von denen keiner gegen den Grund steht. Und wie die Linien drängen sich die Farben, matter und in kleinere Flächen verteilt, als in den Heiligen, die auf der Plattform neben dem Thron stehen. Der Ton wird noch dadurch gedämpft, daß die Gestalten, die links und rechts abschließen, in ein neutrales Schiefergrau gekleidet sind. Das Grün aus dem Gewand des Täufers, das Gelb aus dem Gewand des Paulus klingen in Halbtönen und in einem Mischton in den Rüstungen, Ornaten und dem Panzer des Drachen, das Gelb verdunkelt in dem nackten Leib des Sebastian. Das volle Rot des Kleides der Maria wird oben von dem wehenden dunkleren Vorhang aufgenommen und geht in der hellen Fahne, die der Hl. Georg trägt, in den unteren Teil hinüber. Es klingt außerdem in Halbtönen hier und da in den Gewändern und überall im Inkarnat ab.

Niemand kann von dieser Skizze an das denken, was die Akademien Komposition nennen, niemand kann glauben, daß hier Linienführung und Farbenführung getrennt und nacheinander entstanden sind. Rubens sah offenbar das Ganze – es ist doch wohl die Verlobung der Hl. Katharina mit dem Christkind – als ein heiteres Fest. Er sah es, wie der Musiker eine Melodie hört, Rhythmus und Klangfarbe zugleich. Und dann legte der lange Pinsel zugleich mit der Bewegung, die unten unruhig wogt und sich oben zur Ruhe klärt, die gesehenen Töne fest, wirkt aus ihnen das Gebilde, daß keiner, der einmal angeschlagen ist, wieder verschwindet, aber auch nicht als gleicher wiederkehrt. Man sieht, wie gewissermaßen alles zugleich gemalt ist, der Pinsel dieselbe Farbe bald voller, bald matter hier und da aufträgt.

Abbildung 15

Giovanni Bellini: Der tote Christus mit Engeln

Es ist offenbar, daß hier nicht eine Bildform in dem Sinne vorhanden ist, der in diesen Betrachtungen sonst mit dem Worte verbunden wird. Bellini, in der Schule Mantegnas zu herber plastischer Modellierung erzogen, wird das Schaffen des Bildes aus der Farbe heraus erst später finden. Dieses ist ein Werk des Übergangs, das tastend den neuen Weg sucht, und gerade dadurch aufschlußreich.

Aller Nachdruck liegt in diesem Andachtsbild auf dem Gegenstand. Es will auf das religiöse Gefühl wirken durch die wirksamste Darstellung des Leichnams Christi und der blutigen Wunden, die er beim Opfertod für die Menschheit erlitten hat.

Ein großer Teil der Wirkung wird durch die plastische Schilderung des Körpers erreicht, besonders durch die tief rührende Schönheit des Kopfes, durch dessen Befriedung man noch den Schmerz des Martertodes spürt. Aber auch die Farbe soll mitsprechen, der Wachston des Leichnams mit den grünlichen Schatten, die an die beginnende Verwesung mahnen, und vor allem die blutroten Wundmale an der Brust und an den Händen, deren Lage durch diese Absicht bestimmt ist. Der grellweiße Schurz mit den bläulichen Schatten hebt diese Farben durch den Kontrast eindringlich hervor. Das Haar ist dunkelbraun, der Bart etwas heller.

Damit sind dann die Farben gegeben, über deren Kreis der Maler nicht mehr hinausgeht. Das Grau in den Gewändern der Engel, übrigens durch andere Töne belebt, das lichtere Grauweiß der Flügel gehören zu einer Skala mit dem Weiß des Schurzes. Das Blau des Himmels steht in Beziehung zu dem Weißblau seiner Schattenpartien.

Am merkwürdigsten ist die vielfache Verwendung und Variierung des Rot. Es glüht ganz stark in den Wunden. Trotzdem springen diese Flecken nicht gewaltsam hervor, das rötliche Leichentuch mildert die Wirkung. In dem Inkarnat der beiden Engel ist die Farbe, auf das Feinste abgetönt, zur Charakteristik benutzt. Der rechte Engel hat ein weiches Kleinmädchengesicht, in dem die Tränen mitleidigen Schmerzes zittern. Da steigt das Blut leise und gleichmäßig auf. Der linke Engel ist knabenhaft, herb, von der Art derer, die ihre Erregung nicht zeigen wollen. Da entstehen rote Flecken über den Wangenknochen. Diese beiden Rot sind mit letzter Feinheit gefühlt, psychologisch und malerisch. Und mit ein wenig Rot und ein wenig Blau, leicht hingetupft, ist den Flügeln der Engel das Märchenhafte gegeben, das sie haben sollen.

Abbildung 16

Verocchio: Maria mit dem Kinde

Was an diesem Bilde zuerst in das Auge fällt, sind seine plastischen Werte. In Florenz hat ja die Plastik immer geführt. Nicht nur weil die Marmorbrüche in seiner Nähe zur Steinmetzarbeit trieben, und weil der Erzguß in dieser Landschaft schon von den alten Etruskern mit höchster Fertigkeit getrieben wurde; die klare Luft drängt Umriß und Modellierung in das Interesse. So gilt ein sehr großer Teil der Bestrebungen der Maler des Quattrocento der Herausarbeitung der plastischen Form und, was damit zusammenhängt, der Perspektive und der Verkürzung. Ganz besonders gilt das natürlich für die malenden Bildhauer, zu denen der Schöpfer dieses Bildes gehört.

Er hat in diesem Fall in einer Art, die als Ausnahme wirkt, für seinen Zweck das Licht benutzt, durch die Abschattierung zwischen ausgesprochenem Tageslicht und seinem Schatten die runde Körperlichkeit zur äußersten Wirkung gebracht.

Auch das Seelische lenkt nicht ab. Die Madonna ist hier wie so oft auch sonst im Florenz dieser Zeit nichts anderes als eine Dame der Gesellschaft, sehr kühl und in kostbaren Modegewändern, den Schleier in die raffinierte Haartour einfrisiert, mit einem Heiligenschein, den ein Juwelier vom Ponte vecchio gearbeitet haben könnte. So hält sie auch das Kind. Jede innere Beziehung fehlt.

Erst in zweiter Reihe wirkt die Farbe. Zunächst durch den vollen Klang, der dadurch entsteht, daß alle vier Grundfarben Rot, Blau, Grün, Gelb in starken ungebrochenen Tönen in dem Bilde vorkommen, dann durch den Reiz einzelner Stellen, besonders der Schärpe des Kindes, in der die Farben gedämpft sind und wundervoll klingen.

Das besondere Interesse dieses Bildes liegt nun darin, daß die Wirklichkeit bis zur äußersten Vollendung getrieben ist, auch in der Schilderung des freien Lichtes, und daß es trotzdem als streng geschlossenes Farbengebilde gedacht ist. Figuren und Landschaft, als Gegenstände stark getrennt, sind aus denselben Farben entwickelt. Daß dieser Zusammenhang nicht Zufall ist, geht daraus hervor, daß diese Landschaft durchaus ungewöhnlich und unflorentinisch ist, Vorberge mit Fels und dunklen Nadelbäumen, und daß in genau entsprechender Art die Farben in dem Gewand der Madonna, besonders das tiefe Grün, sich von den üblichen unterscheiden.

Man verfolge: das Dunkelgrün des Mantels dient für das Moos und die Bäume, das Blau des Futters für Himmel und Ferne, das Graublau in dem Hemdchen des Kindes für den Felsen, das Gelbbraun der Schatten im Fleisch (das übrigens offenbar erdiger wirkt, als es ursprünglich gemeint war) für das Terrain, das Rot des Kleides für die Dächer der verstreuten Häuser.

Und zwischen den vollen Farbenflächen in der Gestalt der Maria und den schwachen Tönen und kleinen Flecken in der Landschaft bilden die gewissermaßen sordinierten Farben in dem Gewand des Kindes den vermittelnden Übergang.

Abbildung 17

Cima da Conegliano und Bonsignori: Madonnen

In demselben Saale der Berliner Gemäldegalerie hängen zwei Madonnenbilder, deren Gegenüberstellung eine unmittelbare Aufklärung über viele Fragen der Kunstform gibt.

Zunächst zeigen sie ganz besonders eindringlich, wie wenig die bloße Betrachtung des Stoffes bedeutet. Viele Menschen stehen der alten Kunst spröde gegenüber, weil sie in dieser Betrachtung stecken bleiben. Es wird in eine ganz oder halb scherzhafte Form gekleidet, daß man schließlich in Italien keine Madonnen mehr habe sehen können. Aber es ist im Grunde ganz ernst gemeint. Und es meinen im geheimen auch solche, die ganz anders sprechen, müssen es meinen, wenn sie nicht Form empfinden, denn die bloße Abwechslung des Motivs und der Stimmung kann wirklich nicht genügen, um denselben Inhalt tausendmal interessant zu machen. Es ist denn auch tatsächlich das Interesse von Kunstgelehrten und Kunstgebildeten oft gar kein künstlerisches, sondern ein wissenschaftliches, ein Interesse an der „Auffassung" oder an einer neuen Variante des Themas. Und es gibt ja auch sehr viele solche Darstellungen, die gar kein anderes bieten. Wer nun diese beiden Bilder nebeneinander sieht, in dem muß gleich ein künstlerisches Interesse aufspringen. Zwei Madonnen. Damit könnte nur jemand dieses Erlebnis abtun, der für die Gefühlswerke von Linie und Farbe gar keine oder noch gar keine Empfindung hat. Wir müssen leider für manche Wirkungen der bildenden Kunst die Worte von der Musik leihen, was zu dem Irrtum Veranlassung gibt, daß es sich um eigentlich musikalische Wirkungen handelt. Das ist nicht der Fall. Es sind nur Wirkungen ganz unmittelbarer Art, deren wir uns in der Musik am klarsten bewußt werden. So kann man den Zusammenklang von Linie und Farbe, der unmittelbar eine gewisse Stimmung auslöst, nicht besser bezeichnen, als indem man ihn die Melodie des Bildes nennt. Diese beiden Bilder mit dem gleichen Stoff haben nun ganz verschiedene Melodien.

Man muß einmal ganz still hineinsehen und sie wirken lassen. Einmal klingt es feierlich, getragen, innig, gedämpft, mit einem Unterton von Wehmut. Man soll das aber nicht mit dem Hymnus der Engel zusammenbringen, obwohl der sicher diesen Klang hat, wie ihre Haltung und der Ausdruck ihrer Köpfe und Hände zeigen. Sie verdeutlichen und sollen auch verdeutlichen, aber die Wirkung wird schon durch andere und feinere Mittel erreicht. Auf dem zweiten Bilde fehlt denn auch eine solche Verdeutlichung. Und doch wirkt auch hier die Melodie, eine ganz andere Melodie, heiter, bewegt, aber beides in einer zarten Weise, sehr hell, sehr hoch: Frühlingsglöckchen läuten.

Die Mittel sind hier leicht zu erkennen. Deshalb sind ja diese Bilder gewählt, weil sie so klare und vollkommene Gegensätze darstellen. Dort füllt die streng im Dreieck gehaltene Gruppe die ganze Fläche, sie ist von einfachen, wenig bewegten Linien umschrieben, und ebenso einfach ist die innere Gliederung: das Kind steht gerade, die edlen Hände der Mutter gehen als ein schräges Band über seinen Körper. Die Farben

Abbildung 18

sind ganz apart; sehr viel seltenes Braun, das traditionelle Rot und Grün, fast pastellartig im Ton, geben einen weichen, süßen Klang, etwas cellohaft. Auf dem anderen Bilde ist die Madonna schräg in die Fläche gesetzt, das Kind, auf ihrem Schoß stehend, strebt von ihr fort, wird zurückgehalten und wendet den Kopf zurück. Dadurch entsteht, ohne daß die Gruppe ganz aufgelöst würde, eine lebhafte Bewegung des Umrisses und eine noch lebhaftere der inneren Gliederung. Die Gruppe beherrscht die Fläche, wie das in dieser Zeit selbstverständlich ist, aber sie füllt sie nicht, sie läßt Raum für eine weite Landschaft von gleichfalls lebhaft bewegtem Terrain und vielen Einzelheiten. Alle Farben klingen hell, in südlich sanfter Heiterkeit. Daß die Landschaften nicht das sind, was man etwas geringschätzig Hintergrund nennt, andererseits nicht etwa realistische Schilderung, sondern eng mit der Gruppe verbundenes Element des Bildes, das braucht gerade hier kaum gesagt zu werden. Sie lassen nicht nur die Farben ausklingen, wie es in jedem Bild geschieht, das diesen Namen verdient, sondern auch das Linienspiel.

Das, was jedermann sieht, ist der Ausdruck der Köpfe und Hände. Das ist gewissermaßen der Text zu der Melodie der Bilder. Man hat in den letzten Jahren gemeint, der Künstler könne einen solchen Text ganz entbehren. Dem ist nicht so. Erst aus dem Text erwächst die Melodie, nur im Zusammenhang mit ihm hat sie Sinn. Und nirgends beengen seine Ansprüche den Künstler, der die Natur beherrscht. Daß solche Bilder nicht entstehen können, wenn der Maler am Modell und der Natur kleben muß, ist ohne weiteres einzusehen.

Abbildung 19

Jan van der Meer (Delft): Die Briefleserin

Die Bilder der holländischen Maler zeigen immer eine sehr weit ins einzelne gehende Sachlichkeit. Dies fällt jedermann ins Auge, ist auch immer wieder gerühmt worden, und viele Maler haben geglaubt, durch das, was das neunzehnte Jahrhundert Feinmalerei nannte, eine spitzpinselige Wirklichkeitsnachahmung, diesen Meistern zu gleichen.

Aber Sachlichkeit, offenbar von der Daseinsfreude der in ihre Welt verliebten Holländer als unumgängliche Qualität gefordert und von den Malern willig gegeben, ist zunächst einmal gar nicht so kleinlich wie bei ihren Nachahmern. Sie kommt nicht von der sklavischen Wiedergabe von Modellen und Requisiten, sondern von einem reich ausgestatteten Gedächtnis. Wäre sie die einzige oder doch die Haupteigenschaft, so würde man in einer Galerie holländischer Kunst sehr bald anfangen zu gähnen, was denn Menschen, die keine andere sehen können, auch redlich tun.

In Wahrheit kam es dem Maler und doch wohl auch dem Käufer, erschöpfende Darstellung der Sache als selbstverständlich vorausgesetzt, auf das Bild an, auf die edle Materie, den feinen Auftrag, den schönen Zusammenklang und die Besonderheit der Farbe. Die meisten wiederholen sich dabei, besonders die Stillebenmaler, aber auch andere. Nur einer ist immer neu, gibt jedesmal ein noch nicht gesehenes Bild. Das ist der Delfter van der Meer, der damit in der Malerei der ganzen Welt eine Sonderstellung einnimmt.

Er geht kaum von einem Erlebnis in der Wirklichkeit aus, wenn ihm auch vielleicht mitunter eine Erscheinung den Anlaß gegeben haben mag. Er hat zuerst den aparten Akkord, hier: Zeisiggrün, Ziegelrot und Blau und Blauweiß. Es gibt bei van der Meer immer eine Stelle, auf der sozusagen das Farbenthema angegeben ist. Hier ist sie unten in der Mitte, wo sich auf der Delfter Schüssel, weiß mit blauem Dekor, in den Äpfeln das Grün und Rot begegnen, die in dem Vorhang rechts und dem Fenstervorhang links rein und gegensätzlich einsetzen und dann allmählich einander näher geführt werden. In dem Grün ist die Variierung durch Schattenwirkung allein erreicht, bei dem Rot sind allerlei Mittel angewandt, Drapierung, dann sieht man es hinter dem Glas des Fensters, dann in dem Teppich, gemischt und von Licht erhellt und von Schatten abgetönt. Auch das Spiegelbild im Fenster dient der Bildabsicht, es werden die Farben der Figur noch einmal in der zartesten Tönung wiederholt.

Abbildung 20

Rembrandt: Die Vision Daniels

Eine erschreckende Vision hat den Propheten zu Boden geworfen. Es ist Nacht in ihm wie um ihn. Da tritt, vom Himmel gesandt und von himmlischem Licht umstrahlt, der Erzengel Gabriel zu ihm. Er richtet den Zusammengesunkenen auf, daß er, wenn auch noch zitternd und den Blick von dem schrecklichen Gesicht wendend, sich auf die Knie erhebt. Er legt ihm, wie Freund dem Freunde, zart die Rechte auf die Schulter, spricht ihm sanft zu und weist mit der Linken auf das Tier mit dem großen Horn, auf das ein Strahl des Lichtes fällt, das von ihm ausgeht, und dessen Sinn seine Worte deuten.

Dies alles erlebt man mit, die Not des Menschen, in die ein Trost von oben dringt. Erlebt es mit, gewiß auch durch den Ausdruck der Körper, ihre empfundene Gebärde, aber doch viel mehr durch die Sprache von Licht und Dunkel, die hier – nicht immer bei Rembrandt – zur Sprache kontrasticrender Farben geworden ist.

Mit drei Farben – neutrale Töne nicht mitgerechnet – ist der ganzc Aufwand des reichen und seelisch bewegten Bildes bestritten: Gelbbraun, Grün und Weiß.

Die nächtliche Landschaft ist dunkles, schweres, erdiges Braun, auf dem das Grün der Vegetation nur gerade unter dem Schimmer des Nebelglanzes, der von Gabriel ausgeht, zu ahnen ist. Und dieselben Farben, die Farben der Erde, trägt ihr Geschöpf: dcr Mensch. Aber in dem Gewand des Propheten sind sie zu einer klaren hellen besonderen Schönheit gesteigert: dunkles Gelb und schimmerndes Käfergrün. Der Himmel ist für Rembrandt immer silberner Äther, der seine Boten umschwebt und ihren Weg bezeichnet. In ihm steht das weiße Gewand des Engels Gabriel.

Und nun wird dieser Gegensatz gebunden. Das silberne Weiß fällt als Lichtschimmer in die braune Schwere der Landschaft. Und ihre Farben kehren in der ätherischen Erscheinung des Engels, aufgelichtet und verklärt, wieder, das Braun und Grün in dem Gürtel, das Gelb gibt den Flügeln den goldigen Glanz, sein hellster Ton dient für das Aschblond der Haare.

Wird jemand wagen, hicr Gegenstand und Form, Linie und Farbe zu trennen? Wird jemand glauben, Rembrandt hätte dieses Bild finden können ohne den Inhalt, abstrakt, wie man heute sagt?

Die Farbe löst hier zugleich drei Aufgaben: sie vergegenwärtigt die Situation, gibt der Szene Realität; sie entzückt durch die Köstlichkeit ihres besondcren Tones und ihrer Materie, die schmelzend leuchtet, das Auge; sie drückt gleichnishaft das Seelische des Vorgangs aus.

Hier ist wirklich drei eines. Keine Folge von Erwägungen, keine Zusammenfügung könnte das wirken. Es ist nur dadurch möglich, daß in der Phantasie des Malers die drei Aufgaben gar nicht getrennt zum Bewußtsein kommen, daß diese Phantasie ihrem Wesen nach alles drei will und deshalb zugleich hervorbringt: Wahrheit, Reiz und tiefere Bedeutung.

Abbildung 21

Der Holzschnitt wird von einer Holzplatte gedruckt, auf der die Linien der Zeichnung erhöht stehen. Diese Linien müssen, wenn nicht peinlich gekünstelt wird, eine gewisse Breite haben und dürfen sich nicht schneiden, weil die Schraffur ein pedantisches Herausstechen der kleinen Vierecke zwischen den sich kreuzenden Linien notwendig macht, das dem freien Fluß der Zeichnung abträglich ist. Dadurch ist der Charakter des Holzschnittes in seiner Herbheit bestimmt, eine Distanz gegenüber der Wirklichkeit als seine Eigenschaft gegeben, die ein Hindernis für realistische, ein unschätzbarer Vorzug für Traumbilder ist.

Der Einfluß des schmiegsameren Kupferstiches hat sehr bald dazu geführt, daß auch im Holzschnitt ein zarterer Strich und die Schraffur eingeführt wurden. Im Werk Dürers kann man das verfolgen. Es gilt noch von der realistischen Anschauung des 19. Jahrhunderts her als Fortschritt. Aber es war durchaus kein Fortschritt. Jetzt werden, im Gegensatz, die ganz frühen und noch technisch unbeholfenen Holzschnitte überschätzt. Die frühen Holzschnitte Dürers verbinden mit der herben Strenge des Stiles die volle Beherrschung der Technik und damit eine umfassende Möglichkeit des Ausdrucks. Die „Apokalypse" darf deshalb als Höhepunkt dieser graphischen Kunst betrachtet werden und wird auch, soweit nicht die Mode der Unreife das Urteil bestimmt.

Es muß betont werden, daß die notwendige Verkleinerung gerade den Charakter des Holzschnittes sehr stark schädigt. Ebenso der Abdruck auf glattem Papier. Alles, was hier gesagt wird, trifft nur auf das Original zu.

Vor dem fühlt man an dem derben Strich, an der kantigen Charakteristik, an dem Schnörkelwerk, das aus einem wehenden Mantel und solchen Dingen ein Ornament macht, und dann natürlich an der Art, wie die Schwärze von den erhöhten Linien in das Papier hineingedruckt wird – fühlt man an all diesen Dingen durch das Bild hindurch die druckende Holzplatte. Und das ist ein notwendiger Bestandteil des künstlerischen Erlebnisses.

Denn, faßt man das Bild nur als Darstellung wie eine andere, so sieht man unerklärliche und willkürliche Abweichungen von der Natur, mit denen sich das Gefühl nicht abfinden kann, sondern nur eine gekünstelte Ästhetik, die einem Dürer selbst ganz fremd wäre. Sieht man es aber als Holzschnitt, so erscheinen dieselben Dinge als ein künstlerisches Wunder. Diese krausen und verschnörkelten Linien gegenüber den glatten werden ein drohendes fahles Gewölk, das die mörderischen Reiter begleitet und der ganzen Erscheinung erst das Apokalyptische gibt. Man muß die anderen Blätter vergleichen, in denen ebenso nur durch den Umriß Wolken klar und segenverheißend wirken, um zu verstehen, wie hier einer spröden Technik Wirkungen abgewonnen werden, die eigentlich ganz andere Mittel verlangten, Mittel, die sie nicht hat, Licht und beinahe Farbe.

Abbildung 22

Albrecht Dürer: Melancholie (Kupferstich)

Der Kupferstecher gräbt die Linien seiner Zeichnung mit dem scharfen Grabstichel in die weiche Metallplatte. Aus diesen vertieften feinen Linien saugt das Papier beim Druck die eingeriebene Schwärze, während die Metallplatte es glättet und ihm etwas von dem eigenen spiegelnden Schimmer mitteilt. Die Platte muß tief in das Papier gedrückt werden, so daß um ihren Abdruck ein erhöhter Rand entsteht.

Zum künstlerischen Erlebnis des Kupferdruckblattes, der Radierung sowohl wie des Stiches, gehört es, daß das Auge gewissermaßen noch das Metallische der druckenden Platte mit empfindet, das ja auch noch den Charakter der Farbe mitbestimmt, im Stiche deutlicher, aber auch in der stilgerechten Radierung. Eine Reproduktion kann diese Wirkung höchstens noch ahnen lassen.

Die Linien des Kupferstiches können sehr viel zarter gezogen werden als die des Holzschnittes, und sie können auch in den engsten Lagen sich ohne Schwierigkeit kreuzen. Die Skala von Schwarz und Weiß, von der tiefsten Schraffur bis zur Farbe des Papiers, ist unendlich reich an Abstufungen und erlaubt jede Wirkung von Licht und Schatten. Die Wirkung des Holzschnitts ruht wesentlich auf der Linie, sowohl in der Darstellung wie in der Gliederung der Fläche, im Kupferstich spielen in beidem Umriß und Licht und Schatten eine gleich wichtige Rolle.

In der „Melancholie" hatte Dürer die Faustische Stimmung auszudrücken: „Und sehe, daß wir nichts wissen können!" Es ist der Genius der Wissenschaft selbst, in Prunkgewand und Ehrenkranz, der, umgeben von den Instrumenten einer unnützen Forschung, der Schwermut verfällt.

Es ist Nacht. Helle Mondnacht mit ihrem scharfen Gegensatz zwischen intensivem Weiß des Lichtes und schwarzem, wirklich schwarzem Schatten. Der Künstler läßt diese Nacht, die er braucht, die klare, metallische Kälte des Mondlichts, fühlen. (Man vergleiche die Waldesdämmerung in „Ritter, Tod und Teufel" und das breite, stille, warme Sonnenlicht im „Hieronymus"!) Keineswegs durch eine realistische Nachahmung. In einer solchen Nacht sind die Schatten viel tintiger. Er erweckt den Eindruck durch eine Verteilung von Weiß und Schwarz, die im allgemeinen dem Charakter entspricht. Aber er vermeidet das eigentliche Schwarz, das im Stich eine tote Stelle bedeuten würde. Er hält alles in einer mittleren Lage, die nicht nur eine allerreichste Fülle der Abtönungen erlaubt, die schon an und für sich ein Ziel des graphischen Werkes ist, sondern auch die Gegensätze in einer silbernen Harmonie des Tones zusammenfaßt. Er geht gerade so weit, daß das ausdrucksvolle Auge aus dem beschatteten Gesicht noch wirkt.

Alles in allem: er hat nicht ein Bild gesehen und dann in Kupfer gestochen. Er hat gleich den Kupferstich gesehen.

Abbildung 23

Rembrandt: Verkündigung an die Hirten (Radierung)

Die Radierung entsteht auf folgende Weise. Es wird die Kupferplatte mit einer schwarzen Masse überzogen. In diese weiche Masse zeichnet der Künstler mit einer dünnen und leichten Nadel sein Bild hinein. Wo die Nadel wirkt, legt sie das Metall frei. Diese Zeichnung wird dann dadurch auf die Kupferplatte übertragen, daß über sie eine ätzende Flüssigkeit gegossen wird, die unwirksam bleibt, wo die Platte bedeckt ist, sich aber einfrißt, wo die Nadel sie freigelegt hat.

Man muß sich den Unterschied zwischen Kupferstich und Radierung ganz klarmachen. Dort ein starker Grabstichel, der gravierend das Metall aufreißt und eine, wenn auch noch so zarte, doch immer scharfe Rille aushebt, hier eine Nadel, die in der gar nicht widerstehenden weichen Wachsschicht frei spielt und deren Übertragung auf die Platte durch die ätzende Flüssigkeit das Unbestimmte der Striche noch verstärkt. Man kann natürlich auch die radierte Platte noch direkt bearbeiten mit der „kalten Nadel", aber das ist in den guten Zeiten stets mit Vorsicht geschehen und hat den Charakter nicht verändert. Der Charakter der Radierung ist dadurch gegeben, daß sie im Unterschied gegen den Kupferstich keine Linien hat. Sie wirkt deshalb gar nicht mit dem Umriß, sondern nur mit Flächen, die sich durch die Leichtigkeit der Nadel, durch die Möglichkeit der verschiedensten Strichlagen und ihre Häufung in jeder Schattierung zwischen Hell und Dunkel herstellen lassen.

Sie ist entstanden und konnte erst entstehen in der Zeit der rein malerischen Malerei, der sie in der Schwarzweißkunst genau entspricht. Ihr Gebiet sind die Spiele des Lichts.

Ein ganz charakteristisches Beispiel ist die „Verkündigung an die Hirten". Das ist sonst eine Szene gewesen, in der die Engel und Menschen das Wichtige sind, ihre Gestalt und ihre Gebärde. Dafür hat der Radierer gar keine Ausdrucksmittel. Ihm wird das Thema ein Drama des Lichtes. Der Himmel öffnet sich. Sein Licht stößt – brausend möchte man sagen – in die Nacht vor, ein Blitz, der bleibt. In dem Lichtstrahl oben wirbeln Engel wie die Staubkörnchen in einem Sonnenstrahl, der in ein dunkles Zimmer fällt. Der jähe Schein schreckt Herden und Hirten, die nach allen Seiten fliehen. Aber schon klingt die frohe Botschaft von den Lippen des Erzengels, in dessen silberheller, sanft umrissener Gestalt sich das explodierte Licht beruhigt. Ein Hirt bleibt schon lauschend stehen.

Der Kupferstich könnte dieses Drama des Lichtes überhaupt nicht geben. Sein Gebiet ist die Ruhe, er ist episch. Der Holzschnitt würde es mit ganz anderen Mitteln geben müssen, die Strahlen durch Linien ausdrücken. Er müßte dabei immer die Figur in den Vordergrund schieben, da er nur mit ihrem Umriß die Fläche gliedern kann. Die Radierung allein kann Belebung und Gliederung der Fläche und Ausdruck jäher Bewegung mit dem bloßen Verhältnis von Hell und Dunkel, von Sammetschwarz bis Weiß geben.

Abbildung 24

III

DAS KUNSTGESCHEHEN

Bedarf es einer Einführung in die Kunstgeschichte, da doch bei uns so umfassende Handbücher von altem Ruf weit verbreitet sind und jedem Wollenden irgendwo zur Verfügung stehen?

Man kann antworten: gerade deshalb. Wer sich für Kunstgeschichte interessiert, greift zu diesen Büchern oder, wie man eigentlich sagen müßte, wird von ihnen gegriffen. Und wird von ihnen erfahren, was zu geben der Zweck des Handbuches ist, alle Tatsachen, die von der Forschung bis heute zusammengetragen worden sind. Aber gerade deshalb, weil sie diesen Zweck erfüllen, wird er nicht erfahren, was ihm zunächst zu wissen not tut. Die ungeheure Masse des Materials, die dadurch notwendige systematische Einteilung reißt weit auseinander, was zusammengehört. So ist die ganze Entwicklung des christlichen Gotteshauses im Norden, seine eigentliche Großtat in der Kunst, vom sogenannten frühromanischen bis zum sogenannten spätgotischen Stil eine Einheit. Und die Plastik und Malerei bis zu Vischer und Dürer gehören zur Gotik trotz allen Einflüssen von Italien her — Einflüsse werden im ganzen überschätzt. Diese Linie wird in den landläufigen Kunstgeschichten unterbrochen, die Kunst von Malern und Bildhauern, die in einer ganz gotischen Welt gelebt haben, bekommt die sinnlose Überschrift „Renaissance im Norden" und wird hinter die Geschichte der italienischen Renaissance gestellt, wo sie dann als bescheidener Nachklang wirken muß, während sie durchaus eigen und stark ist. Wie soll der Leser — wenn man den tatsachendicken Text überhaupt noch lesen kann; er rechnet nur auf den, der nachschlagen will — wie also soll der Leser den Fluß des Geschehens und die Wirkung der eigentlich treibenden Faktoren verstehen lernen? Er sieht ein unerklärliches und letzten Endes willkürlich erscheinendes Nacheinander. Und da die Fülle des Lebens überall und immer laut ist, so wird zugleich durch die volle Aufzählung der Tatsachen der Charakter einer Epoche verunklart, die Charakteristik sozusagen gleich wieder Lügen gestraft. Während doch der große Zug in Wirklichkeit trotz allen einzelnen Abweichungen besteht und zunächst gekannt sein muß.

Damit ist die Absicht dieses Buches schon deutlich gemacht. Es war nur zu entscheiden, auf welche Weise sie am wirksamsten erreicht werden kann. Es konnte eine abstrakte Darlegung gegeben werden über die entscheidenden Faktoren der Entwicklung, die dann den herrschenden

Anschauungen oft hätte widersprechen müssen. Aber das ist gerade für eine Einführung keine gute Art. Und so blieb kein anderer Weg, als selbst Kunstgeschichte zu erzählen, sozusagen durchsichtig gemachte Kunstgeschichte. Das hat natürlich seine Bedenken. Besonders in einer Zeit, die so sehr an Tatsachen hängt und auf Vollständigkeit hält. Wenn man vollständig sein will, so kommt man eben wieder zu den dicken, unlesbaren, unbezwingbaren Wälzern. Es bleibt also nichts übrig, als ein Lesebuch der Kunstgeschichte zu geben, das nur die für die Entwicklung unserer alten Kunst wichtigsten Kapitel erzählt. Kunstgeschichte, nicht Künstlergeschichte. Die schöpferischen Epochen und Kräfte, nicht die oft so schönen Zeiten, in denen glückliche Erben das Errungene fröhlich zum Schmuck des Lebens verwandten. Gegenstand ist nur: wie die hauptsächlichen Stile der Kunst des Abendlandes entstanden sind und sich darstellen.

Diese scharfe Beschränkung allein machte die Lösung der Aufgabe möglich. Die immer und besonders durch ihren Gegensatz zu allen Gepflogenheiten der Zeit gewagt ist. Denn was sich bei uns Leitfaden nennt, ist ja auch wieder nichts als ein Auszug aus dem Handbuch, ebenso überlastet mit Namen, Daten und Kunstausdrücken.

Gewagt ist das Vorgehen deshalb, weil, äußerlich betrachtet, diese Einführung in die Kunstgeschichte aussehen muß wie eine übermäßig vereinfachte und lückenhafte Kunstgeschichte. Das ist nicht zu ändern. Und man muß auf die Leser rechnen und vertrauen, die fühlen, wodurch sie sich innerlich unterscheidet und eben etwas ganz anderes ist.

1. ÄGYPTISCHE KUNST

Als Ägypten durch den Zug des Generals Bonaparte zuerst wieder in den Gesichtskreis der modernen Menschheit trat, wirkte seine Kunst durch ihre Fremdheit mehr als ein Kuriosum. Man sah ihre Werke mit Respekt vor der Größe, der Arbeit und einer Atmosphäre des Geheimnisvollen, die sie umwehte, aber es ist niemandem eingefallen, diese Kunst als gleichberechtigt neben die Antike zu stellen, die damals das Urteil beherrschte. Es war nicht nur der Mangel an Schönheit, sondern wohl noch mehr der Mangel an Wahrheit und Leben, der diese Stellungnahme verursachte. Die denn auch von den späteren Zeiten des neunzehnten Jahrhunderts, in denen trotz allen hochtrabenden Richtungsnamen der Realismus die Empfindung beherrschte, durchaus beibehalten wurde.

Erst in dem letzten Menschenalter hat sich das geändert. Das geschichtliche Jahrhundert hat doch schließlich den Glauben an eine alleinseligmachende Kunst und Kunstanschauung erschüttert. War aber die Antike nicht mehr die einzige Kunst, galten die Abweichungen gegenüber der Wirklichkeit, wie sie die Kunst des Mittelalters zeigt, nicht mehr als Fehler, so mußte sich auch die Stellung gegenüber der ägyptischen Kunst ändern. Es war schwerer für den abendländischen Menschen, in dem doch unter aller Antikisierung und Renaissancisierung das Gefühl für starken Ausdruck und leidenschaftliche Handlung, die Eigenschaften gotischer Kunst, immer lebendig geblieben war. In der ägyptischen ging die Abweichung von der Natur und der Antike gerade nach der entgegengesetzten Seite: alle Aktion war auf das allerstrengste ausgeschlossen, Kunst war schon ganz äußerlich gegen das Leben weit distanziert; auch mit der beliebten, etwas verlegenen Redensart von der Einheit von Natur und Kunst war hier nichts anzufangen. Allmählich fand man zu dem Standpunkt einer Gleichberechtigung, die ein anderes Ziel als Grund für die andere Form verstand.

Die letzte Generation wich auch hier von der gewonnenen Einsicht ab. Sehnsüchtig nach Einfachheit und natürlich aus eigenem Gefühl einer so wenig einfachen Zeit zu ihr unfähig, nahm sie Vorbilder aus der Frühzeit des Menschengeschlechtes, Werke der Urzeit, der Naturvölker und von denen der Kulturvölker die zunächst verwandten, die ägyptischen. Jetzt wurde Ägypten Mode und gegen Griechenland ausgespielt, wie früher Griechenland gegen Ägypten. Das ist durchaus nicht klüger. Wir müssen die große Leistung ägyptischer Kunst bewundern, zumal sie die erste, die eigentlich einzige ganz originale Kunst ist, denn die griechische setzt sie doch

voraus, obwohl sie dann gerade den entgegengesetzten Weg gegangen ist. Wir aber können — das dürfte nach diesem Jahrhundert kunstgeschichtlicher Forschung nicht mehr bezweifelt werden — von jeder großen Kunst lernen, aber keine Nachahmung ist möglich. Wer sieht, wie Stil entsteht, aus einer bestimmten Gefühlsgrundlage sich mit Notwendigkeit eine bestimmte Form entwickelt, wie, anders ausgedrückt, Genius und Handwerk in einem gegebenen Augenblick diese und nur diese Form schaffen können, der weiß auch, daß sich ein Stil niemals wiederholen kann.

Die ägyptische Kunst hat keine Geschichte in demselben Sinne wie die Kunst des Abendlandes. Geschichte hat sie auch wie alles Menschliche, Wandlungen, schwächere und stärkere Zeiten, den in jeder Kultur sich wiederholenden Weg vom Großen und auch Derben zum Eleganten. Aber sie bleibt im Wesen unverändert, tritt fertig auf — im 4. Jahrtausend v. Chr. — und erhält sich durch Jahrtausende.

Schon das unterscheidet sie gründlich. Nun sagt man, daß diese Geschichtslosigkeit daher kommt, daß sie kanonisch war, von einer einflußreichen Priesterschaft in der geheiligten Form festgebannt wurde. Und das ist gewiß Tatsache, aber durchaus keine ausreichende Begründung. An Lust zu einer Kanonisierung hätte es den Kirchen des Abendlandes auch nicht gefehlt, und auch sie übten eine große Macht aus. Trotzdem ist es nie auch nur zu einem Ansatz gekommen. Die erfolgreiche Kanonisierung der ägyptischen Kunst ist also schon charakteristisch. Sie ist nur einmal auf ganz kurze Zeit unterbrochen worden durch einen Herrscher von halbfremder Herkunft. Man muß also annehmen, daß die Ägypter wirklich durch Jahrtausende mit ihr einverstanden gewesen sind, daß sie in den Tiefen des Volkswesens ihre Wurzeln hatte, da, wo es sich nicht wandelt, wenn nicht mächtige Einflüsse fremder Kulturen eingreifen, von denen hier nicht die Rede war.

Die ganze großartige Kunst der Ägypter ist von einem Volke geschaffen worden, das wie das Kind nicht die Schilderung und das Leben, sondern nur ein Zeichen will, und dem, wie aller Kunst des Orients, gleichfalls übereinstimmend mit der Anschauung des Kindes, die perspektivische Darstellung fremd ist. Es ist mehr als zweifelhaft, ob es sich dabei um eine Eigenheit der östlichen Völker handelt. Belehrt, finden sich ihre Menschen in der Perspektive nach Überwindung der traditionellen Gewöhnung genau so gut zurecht wie die Abendländer. Es hängt also wohl der Mangel perspektivischen Gestaltens damit zusammen, daß diese Völker, als sie ihre erste Kunst schufen, auf einer Entwicklungsstufe der Sinnlichkeit standen, die eben der

Abb. 25. Pyramide und Sphinx von Gizeh

des Kindes entspricht. Nachher haben dann Ahnenverehrung und Handwerkstradition dahin gewirkt, daß die einmal geschaffene Form auch beibehalten wurde. Wirklichkeit mit ihrem Leben und ihrer Perspektive, die sie ebensogut „sahen" wie wir, erschien ihnen brutal und nur als Rohstoff für die Kunst. Diese Erscheinung ist gar nicht so wunderbar, wie sie dem realistischen neunzehnten Jahrhundert erschien und vielen Betrachtern, die noch von dieser Anschauung beeinflußt sind, noch heute erscheint. Auch in der Kunst des Abendlandes haben früher die Künstler keineswegs die Menschen und Dinge hingestellt, wie sie persönlich sie sahen, sondern sich den Formeln der Tradition, in der sie standen, gefügt. Auch ihnen war die vollkommene Wirklichkeit nicht kunstfähig, war Kunstübung von Wahrnehmung durchaus getrennt. Der Unterschied besteht nur im Grade. Die Aktivität des Abendländers ließ solche Traditionen höchstens Jahrhunderte, nicht Jahrtausende bestehen. Selbst bei den Griechen, noch mehr bei den Völkern des Nordens war als Unruhe immer der Trieb wirksam, die Kunst der Wirklichkeit ganz nahe zu bringen. Sie nahmen Mensch, Tier und Pflanze viel wichtiger. Über diesen grundlegenden Unterschied können wir nicht hinauskommen, ohne den eigenen Genius, der allein schöpferisch sein kann, zu verleugnen. Orient und Okzident sind gleichen Rechtes, aber sie sind ganz bestimmt zu trennen.

Die Distanz gegenüber dem Leben, die durch die ägyptische Art der Darstellung geschaffen wird, paßte gut zu dem Sinn ihrer Kunst — deren Konservatismus auch dadurch mit erklärt wird —, die vollkommen jenseitig war. Man muß aber dabei nicht an eine Transzendenz denken, wie sie die religiöse Kunst des Abendlandes kennt, an ein geheimnisvolles und sehr verklärtes Jenseits, von dem das Diesseits erst seinen Sinn erhält. Die Ägypter, durch die Fremdartigkeit und den Charakter ihrer Kunst lange für ein Volk von mystischer Haltung genommen, waren ein erdverbundenes Bauernvolk, und das Jenseits war ihnen ein anderes Nilland, in dem man ebenso schiffte, feierte und aß wie in diesem. Aber diese ewige Seligkeit, zu der am Ende der reinigenden Seelenwanderung der Mensch gelangen konnte, wollte niemand verlieren. Um sie dreht sich das ganze Denken. Sie gibt der Kunst Inhalt und Antrieb. Das Fortleben nach dem Tode war an die Erhaltung des Körpers oder, mit einer Konzession, wie sie auch andere Religionen kennen, im Falle der Zerstörung des Körpers an die Erhaltung eines Bildes gebunden. Und die Existenz im Jenseits brauchte alles, was im Diesseits gebraucht wurde: Nahrung, Gerät und Dienerschaft. So galt es, das Grab zu sichern, mit allen Mitteln, Bildnisse zu schaffen, die sehr ähnlich sein

Abb. 26. Porträtstatue eines Ägypters

mußten, und die ganze Ausrüstung mitzugeben. Alle Kunst dient zunächst diesem Zwecke. Auch wo sie Leben darstellt, ist sie nur Zeichen, bedeutet nur und ist nicht, was sie zeigt. Die Gestalten, nach dem Leben gebildet, sind ja eigentlich die Toten, die Könige Gott geworden. Was von ihrem Leben gezeigt wird, wird mehr in Bildern geschrieben als geschildert. Das Gerät und die Sklaven werden nur in effigie mitgegeben, in spielzeugartiger Verkleinerung. Alles hat am Ende etwas Schemenhaftes, soviel Wirklichkeit darin steckt, und soll es haben.

Und soll es haben. Das ist der Kernpunkt. Das ganze lebendige Diesseits gibt wohl die Elemente der Darstellung, erscheint aber als solches einer Darstellung selbst nicht wert oder doch höchstens an untergeordneter Stelle. An der Fähigkeit einer realistischen Darstellung ist nicht zu zweifeln. Man braucht nur etwa die Tiere auf den Mastabareliefs, die Bildnisköpfe und Aktstudien aus der Werkstätte von Tel Amarna anzusehen.

Für die Bildung und Erhaltung des Stiles war es von Bedeutung, daß das Material der wichtigsten Kunst, der großen Plastik, keine stark bewegte Form zuließ, alles Material, der Kalkstein, der zuerst gebraucht wurde, weil er bröckelt und abstehenden Teilen keine Festigkeit gibt, Basalt und Granit, weil ihre Härte zwingt, möglichst wenig von dem Block wegzuschlagen. Der Stil wurde dann auch festgehalten, wo er nicht durch das Material so streng gefordert wurde.

Abb. 25 Das große Wahrzeichen Ägyptens sind die Pyramiden, die Gräber der Könige. Sie machen die ganze Kunstgesinnung des Volkes unmittelbar sinnfällig. Es ist der Gedanke aufgetaucht, und er ist sehr verführerisch, daß die Menschen, die diese Pyramiden erbaut haben, aus einem gebirgigen Land eingewandert sind, wo man die Toten in Felsengräbern bestattete, und daß die Mächtigen hier, wo es keine Berge gab, sich diese Berge erbauten, um nach der Sitte der Ahnen bestattet zu werden. Jedenfalls ist die Pyramide nichts anderes als ein auf die einfachste und regelmäßigste Form zurückgeführter Berg oder, wenn man will, Berggipfel. Man würdigt vor diesen Bauten das Glück eines Volkes, die einfachste Form wählen zu können, weil es noch gar keine gab, von der man sich unterscheiden mußte, was mit fortschreitender Kunst immer mehr und mehr aus dem Kreise des Natürlichen und Ungesuchten hinaustreibt. Man hört von Baukünstlern, die für sich persönliche und originelle Formen suchen, die Pyramide als das Höchste ihrer Kunst preisen, mit Bewunderung und Neid. Und diese Wirkung ist um so wunderbarer, als sie von alledem, was wir unter Baukunst verstehen, gar nichts haben, weder von Konstruktion noch von ausdrucksvollem Organismus

Abb. 27. ***Kopf der Ty***

noch von Raumgestaltung. Das Innere — eine im Verhältnis kleine versteckte Grabkammer mit ihrem Zugang — hat mit der äußeren Form nichts zu tun. Die ist wirklich reine Willkür. Nichts als ein Mal, rein geometrisch.

Ein anderes Wahrzeichen Ägyptens, und ebenso charakteristisch, ist der Sphinx. An diese Figuren mit Menschenköpfen auf den Leibern liegender Löwen, Monumente von Königen, hat sich die Idee von einer mystischen Tiefe der ägyptischen Kunst besonders geknüpft. Mit Unrecht. Tier und Mensch sind für die Ägypter nicht durch die unübersteigbare Kluft geschieden wie für den Abendländer. Auch darin ist er mit anderen Völkern des Orients, auch noch des heutigen, dem Kinde verwandt. Viele Tiere sind geradezu heilig. Ein Gott kann sich im Tier verkörpern. Andere Götter werden mit Tierköpfen vorgestellt. Es ist alles das ein einfaches Mittel, das Bild der Götter gegen den Menschen zu unterscheiden, woran den ursprünglichen Völkern immer am meisten zu liegen scheint. Oft mag dabei die Vorstellung von dämonischen Kräften zugrunde liegen, deren Gestalt dieses Wesen ausdrücken soll, aber notwendig ist das nicht, und gerade Ägypten zeigt, daß es auf das bloße Anderssein ankommt, und die tierischen Elemente sollen solches Anderssein sehr deutlich machen. Der König, immer als Gottesnachkomme und also als Gott gesehen, wird in dem Sphinx mit einem Löwenleib dargestellt und damit aus dem Menschlichen herausgehoben. Aber es scheint doch noch ein besonderer Grund für diese Bildung da zu sein. Überlegt man es recht, so ist die Sphinx die einzige Form, in der sich das Kolossalbild eines Menschen so geben läßt, daß das Gesicht zur Wirkung kommt. Bei dem Standbild und noch mehr bei dem Sitzbild verschwindet es, wenn man sich der Figur nähert, hinter dem Körper, der in grotesker Verkürzung erscheint. Der Sphinx läßt den riesigen Kopf weithin wirken und behält seine Form unentstellt, bis man fast unmittelbar unter ihm steht. Vielleicht ist die Form nichts weiter als eine sehr künstlerische Lösung des Problems der Kolossalstatue, die freilich nur möglich war, wo man Tier- und Menschenform so mischen konnte.

Vgl. Abb. 1 Die kolossalen Ausmessungen der ägyptischen Figuren, die ja alle mehr Bauwerke oder Bauteile als eigentlich Statuen sind — also Male wie die Pyramiden —, bedingte eine letzte Ruhe der Haltung. Nicht nur Bewegung selbst ist bei diesen Maßen unerträglich — was die Kolossalpuppen des neunzehnten Jahrhunderts beweisen —, sondern schon der Gedanke an Bewegung. Und da den Gedanken an Bewegung eigentlich jeder organische Körper erweckt, so wird eben das Organische des Körpers und des Gesichtes aus der Darstellung ausgeschaltet, beide werden, könnte man sagen, bei

Festhaltung ihrer wesentlichen Formen devitalisiert. Der Körper ist richtig, das Gesicht sogar ähnlich — nur der fremde Typus läßt uns einen Mangel an individuellen Zügen glauben —, aber sie sind erstarrt, versteinert.

Wie aus der Pyramide durch den Verzicht auf eine Form, die an den Menschen als Urheber erinnert, so ist in diesen Figuren durch den Verzicht auf das Organische der menschlichen Gestalt jeder Gedanke an die Zeitlichkeit ausgeschlossen. Um diese mächtigen und starren Male, um diese Bauten, die kein Inneres ausdrücken, um diese Gestalten, die nicht einmal blicken, weht eisiger Hauch der Ewigkeit. Darin liegt ihre Wirkung, gewiß nicht bewußt gewollt, aber doch dem ganzen Welt- und Lebensgefühl entsprechend.

Die Wirkung wird verstärkt durch die Wiederholung. Lebendige und individuelle Figuren können nur als einzelne bestehen, Einzelwesen, die sie so deutlich sind. Eine Reihe realistischer Porträtstatuen desselben Menschen wäre lächerlich. Diese Male dagegen können zu ganzen Alleen verbunden werden und sind verbunden worden. Vielleicht hat diese Häufung Gründe in der religiösen Anschauung, daß die Erhaltung eines Bildes durch die Menge unter allen Umständen gesichert schien. Vielleicht sollte sie nur der Eindringlichkeit der Wirkung und damit der Erhöhung des Ruhmes der Dargestellten dienen. Gewiß dient sie der Feierlichkeit und dem Stil der ganzen Anlagen.

Eine solche Haltung mußte auf alle Kunst abfärben. Sie bestimmt des- *Abb. 26 u. 27*
halb auch den Stil für die Statuen, die weder an Bedeutung noch an Größe mit den Königsmalen zu vergleichen sind, mit den Figuren in den Grabkammern der Privaten und mit kleinen Werken.

Reliefs und Bilder sind nicht so streng. Hier forderte die Darstellung bewegte Figur, Mensch und Tier. Besonders die Schilderung des Tieres gibt der Sinnlichkeit des Künstlers, die auch hier nicht gefehlt hat, Gelegenheit, sich zu erweisen. Alles bleibt sehr einfach, nur profiliert, aber diese knappen und genauen Umrisse sind wunderbar ausdrucksvoll. Der Mensch wird weniger wichtig genommen. Er ist am Anfang in kindlicher Weise auf die Fläche projiziert worden, wie schon gesagt, nicht perspektivisch, sondern mit allen Gliedern in der Ansicht, in der sie am besten erkennbar sind, Beine und Kopf im Profil, den Oberleib in Vorderansicht, so daß beide Arme zu sehen sind. Und man hat es niemals nötig gefunden, diese puppenhafte Figur zu verbessern, sie diente für hoch und niedrig, nur Fremde und Sklaven wurden etwas natürlicher gebildet. Es waren eben diese Reliefs und Bilder eigentlich nur eine Schrift mit konventionellen heiligen Zeichen.

Der ägyptische Tempel, der in seiner Haltung diesem Stil entspricht und mit der Kolossalfigur zugleich seine Gestalt und seinen Formcharakter

Abb. 28. Tempel des Ammon

gefunden hat, ist nie ein Haus geworden. Ein Haus — das ist keine Regel, sondern nur eine Entwicklung des Begriffs — ein Haus ist eine organische Einheit, ein Körper. Es ist durchaus logisch, daß eine Kunst, die alles Organische ablehnt, auch kein Haus in diesem Sinne schafft. Was wir als Tempel sehen, die Höfe und die Säle mit den Reihen mächtiger Säulen, ist eigentlich nur der Weg zum Heiligtum, das als dunkle Zelle, von den Räumen für die Priester umgeben, unscheinbar an ihrem Ende lag. Ursprünglich waren diese Eingangssäle gewiß bescheidenen Umfangs und ihre Säulen in Holz geschnitzt, eher zierlich, und mit farbigen Zeichen beschrieben. Als die Zeit der Monumentalität kam, hat man nichts anderes getan, als diese Dinge in Stein und ins Kolossale übersetzt. Übersetzt, nicht übertragen. Die Formen sind dieselben geblieben. Nur die Bemalung ist zu eingemeißeltem Ornament geworden. Und dieses Ornament ist mit der ganzen virtuosen Technik der Steinmetzen in letzter Feinheit durchgeführt, die zu den riesigen Ausmessungen in offenbarem Widerspruch steht. So ist der Eindruck der einer phantastischen Dekoration, nicht der einer künstlerischen Formung.

2. DIE KUNST DER GRIECHEN

Aus Elementen der ägyptischen und der babylonisch-assyrischen Kunst ist eine Mischkunst entstanden, die man als Mittelmeerkunst bezeichnen kann. Sie herrschte auch auf dem Boden, auf dem später die griechische Kunst erwachsen ist. Aber, wenn sie auch diesen Boden wohl vorbereitet hat, die griechische Kunst steht in polarem Gegensatz zu ihr. Der Menschenschlag, der sie trägt, ist durchaus abendländisch, das heißt aktiv, das heißt hingegeben an Leben und Bewegung und Geschehnis, an Menschentum und Menschenschicksal. „Der Mensch ist das Maß aller Dinge" wird einer seiner Philosophen sagen. Und es wird die Tat seiner Philosophen sein, die Welt, in die er hineingestellt ist, mit klaren Sinnen zu durchforschen. So bestimmt und vollkommen auf das Diesseits ist kein anderes Volk eingestellt gewesen.

Ihr Wesen

Im Mittelpunkt der griechischen Kunst stand der schöne Mensch. Bei keinem Volke wieder hat, wenn man einen Ausspruch Nietzsches variieren darf, die Seele den Leib so geliebt wie bei den Griechen: sie wollte ihn kraftvoll und blühend und geschmeidig; das hieß ihr dann schön. Schönheit war bei diesem Volke, und nur bei ihm, eine Tugend; vielleicht die erste, denn alle Ehren, die man bei anderen dem großen Staatsmann, dem großen Gelehrten, dem großen Künstler vorbehielt, erwiesen die Griechen dem Sieger in den Spielen von Olympia, dem großen Athleten. Stand der schöne Körper so hoch, so war es natürlich, daß ein wesentlicher Teil der Erziehung dem Ziele gehörte, ihn so zu bilden, ein wesentlicher Teil des Lebens dem Ziele, ihn so zu erhalten. Dieser Teil der Erziehung und dieser Teil des Lebens, die Spiele im Gymnasium der Knaben und die Wettspiele, in denen Jünglinge und Männer um den Preis der Stärke und Gewandtheit wetteiferten, waren öffentlich, waren Schauspiele, an denen alle Bürger mit Eifer und Freude teilnahmen. Die Formen des nackten Menschenleibes, die Schönheit seiner Glieder und Verhältnisse und Bewegungen empfand jeder Grieche, und empfand am stärksten der bildende Künstler.

Dieses Verhältnis der Griechen zum schönen Menschen war entscheidend für das Ziel ihrer Kunst, die sich dadurch scharf von der des Orients scheidet, wenn sie auch von dort Anregungen empfangen hat. Die Darstellung des schönen Menschen wurde ihnen Selbstzweck. Und mehr, auch die übermenschlichen Gestalten, die Götter, die sie in dem Drange, über sich selbst hinauszubauen, schufen, gossen sie in die Formen des schönen Menschen. Und das Streben, die Götter über die menschlichen Formen, die sie teilten, hinauszuheben, sie körperlich und geistig den Menschen überlegen erscheinen

zu lassen, trieb sie an, eine immer reinere und edlere Schönheit zu suchen und immer mehr auch das Geistige und Seelische, das die körperliche Schönheit adelt, in ihren Gestalten zum Ausdruck zu bringen.

Der Trieb zur natürlichen Darstellung schöner menschlicher Gestalten mußte als mächtiger Faktor wirken, der die Entwicklung in die Richtung des Realismus trieb. Aber dieser Faktor war nicht der einzige, der die Entwicklung bestimmte. Es kamen andere dazu, die zwar nicht die Richtung, aber doch das Tempo beeinflußten.

Die griechische Kunst begann mit Gestalten, für die das Wort „Bildsäule", ganz streng genommen, die rechte Bezeichnung ist. Wenn auch keine Kirche da war, um diese Form der Darstellung als heilig zu wahren, so wirkte sie doch als solche im Bewußtsein des Volkes und der Künstler und konnte wohl allmählich, aber nicht durch einen plötzlichen Bruch verändert werden. Es kam dazu der handwerkliche Betrieb der Kunst, der jeden Künstler zuerst auf den Boden der Überlieferung stellte, bevor er zu freiem Schaffen kam. Dieses Verhältnis der neuen zur alten Generation wahrte den Zusammenhang und ließ völlige Neuschöpfungen, die dem Volke und dem Besteller unverständlich gewesen wären, vermeiden. Außerdem mußte ja jeder Fortschritt, da irgendwelche fremden Vorbilder nicht halfen, durch eine vertiefte Beobachtung und eine verbesserte Technik mühsam errungen werden. Alle diese Momente wirkten als beharrende Faktoren einem schnellen Abrollen der Kunst ins Realistische entgegen. Gewiß half auch der natürliche Takt, die Sophrosyne, die Mäßigkeit, die eine Grundeigenschaft des ganzen Volkes war.

Dieses Gegeneinanderspielen der Hemmungen und der vorwärtstreibenden Grundkraft bewahrte die Griechen vor Stehenbleiben und vor Hasten. Es führte zu einer stetigen, aber ruhigen Entwicklung, in der dann der einzelne Künstler so fest und sicher stand, und auf der nicht am wenigsten die Größe der griechischen Kunst beruht.

Wie das Ziel dieser Kunst das Gemeinsame durch alle Epochen blieb, so war es auch das Gemeinsame für alle griechischen Stämme und Staaten. Das griechische Kunstgebiet war nicht, wie die Kunstgebiete des Orients, zu einem großen, politischen Reiche zusammengeschmolzen, das von einem absoluten Fürsten beherrscht wurde, und für das ein Wille alle Dinge bestimmte. Nicht nur, daß Teile dieses Kunstgebietes, wie Süditalien, die Westküste Kleinasiens und die Inseln durch weite Entfernungen und durch das Meer voneinander getrennt waren, auch das Mutterland war durch schroffe Gebirge und unschiffbare Flüsse in eine Reihe von Landschaften

zerlegt, und jede dieser Landschaften führte ihr eigenes Leben in der Kultur wie in der Politik. Dadurch entstand eine große Zahl von Kunstzentren, die eine eigene Art besaßen und pflegten, aus eigenem Sinne heraus dem gemeinsamen Ziel griechischer Kunst zustrebten. So wuchsen der griechischen Kunst von jedem dieser Zentren neue Errungenschaften, Eroberungen des Könnens und der Technik und neue Anregungen zu. Das war aber nur möglich, weil dieser Mannigfaltigkeit eine gewisse Grenze gezogen war durch eine ideale Gemeinschaft aller Stämme. Von altersher haben die griechischen Städte, so unbequem der schwierige Verkehr über das Meer hin und der oft noch schwierigere im Binnenlande es auch machte, einen gewissen Zusammenhang aufrecht erhalten. Sie hatten dieselbe Sprache, sie verehrten dieselben Götter, und sie hatten in den Homerischen Epen, die eine so große Rolle in der Erziehung und in dem Leben des Volkes spielten, einen gemeinsamen geistigen Besitz. Diese Dinge ließen sie niemals den Zusammenhang vergessen. Bei den großen nationalen Heiligtümern und auf den großen nationalen Festen trafen sich Bürger der entlegensten Städte. Auf den Gebieten dieser Tempel und Feste, die ein ungeschriebenes Übereinkommen als heilig und unverletzlich gelten ließ, errichteten sie Schatzhäuser und Weihgeschenke, hier waren die Stellen, wo die einzelnen Städte mit ihrem künstlerischen Können wetteiferten, und wo sie ihre Errungenschaften austauschten.

Die Mittel, über die die einzelnen Kunstzentren verfügten, waren natürlich im Vergleich mit denen orientalischer Großherren sehr gering. Aber dieser scheinbare Nachteil wurde der griechischen Kunst zum Vorteil. Da sie nicht mit prächtigem Material prunken und durch ungeheuere Ausmessungen ihren Werken imponierende Großartigkeit geben konnten, so waren sie um so mehr darauf angewiesen, durch verfeinerte Arbeit und durch leiblichen und geistigen Adel sie auszuzeichnen. Eine gewisse Einfachheit und Geschlossenheit in ihren Bauten, die dann auch wieder die dienenden Künste auf gleichen Weg führten, waren die glückliche Folge dieser Verhältnisse. Jedes Werk war so angelegt, daß eine Generation es zu Ende führen konnte, jeder Tempel so gedacht, daß er damit zugleich seine endgültige und unveränderliche Form erhielt.

Die Griechen waren ein Kunstvolk wie niemals vorher und nachher ein anderes. Alle anderen Dinge traten in ihrem Leben hinter der Kunst zurück. Die Kunst war eine öffentliche Angelegenheit. Dadurch, daß die Stadt die Kunst im Dienste der Öffentlichkeit festhielt, gab sie ihr Größe und Würde. Weder die Laune des Privatmannes noch die Laune des Künstlers konnte

sie ins Kleinliche oder ins Seltsame ziehen. Und der Künstler konnte mit den einfachsten und feinsten Mitteln arbeiten, da er sicher war, von seinen gleichgesinnten Volksgenossen überall verstanden zu werden. Die Homerischen Gesänge und später die großen Tragödien, die die alten Stoffe in eine neue, lebhaftere und bewegtere Form gossen, also alle Dichtungen, aus denen die bildenden Künstler ihre Motive nahmen, waren jedem griechischen Bürger vertraut. Deshalb war der große Reiz des Stofflichen unwirksam, und so waren alle Kräfte des Schaffenden und Genießenden für die eigentlichen künstlerischen Reize frei. Es ist schon vorher gesagt worden, daß das griechische Volk an den Spielen der Knaben einen leidenschaftlichen Anteil nahm. Dadurch war eine Kenntnis des nackten Körpers verbreitet, wie sie in späteren Zeiten kaum hier und da ein einzelner Künstler gewann. Man kann sagen, daß die Griechen den Menschen kannten, wie bei uns Sportsmen und Sportsfreunde das Pferd. Sie waren in der Anschauung und Empfindung des wichtigsten Gegenstandes der Kunst dem Künstler so gut wie ebenbürtig und bereit, sich mit der inhaltlosen Darstellung des schönen Menschen zu begnügen und Reize der Form mit feinster Kennerschaft zu genießen.

So war also durch die glückliche Beanlagung des Volkes das Ziel der Kunst gegeben, die Welt der Götter in Gestalten voll Würde und Hoheit, voll Schönheit und Leben zu schildern. Glückliche Verhältnisse sorgten dafür, die Kunst vor allen Irrwegen zu bewahren und ihr eine ruhige, stetige und gleichmäßige Entwicklung zu diesem Ziele hin zu sichern. Aber dieses Ziel zu erreichen, war nicht leicht, und es ist eins der wunderbarsten Schauspiele, das die Weltgeschichte bietet, wie die Griechen in einem rastlosen Vorwärtsstreben, in einer fortwährenden intensiven Arbeit, an der Stamm neben Stamm und Generation nach Generation, dasselbe Ziel vor Augen, Anteil nahm, dazu gelangen, die ursprüngliche Steinsäule, oder den ursprünglichen Steinklotz, die sie in der Kindheit des Volkes als Symbol verehrten, zu schönen und lebendigen Götterbildern umzugestalten.

So einheitlich durch das gemeinsame Ziel die ganze Kunst der Griechen zusammengehalten wird, so sehr man also im Gegensatz gegen die Kunst anderer Nationen von einem gemeinsamen griechischen Geschmack sprechen darf, so muß man doch auch in der knappsten Geschichte den Geschmack der verschiedenen Perioden innerhalb dieser Kunst scharf auseinanderhalten, Aus zwei Gründen: zunächst, weil jede summarische Betrachtung die Kunst der Griechen viel enger und ärmer erscheinen läßt, als sie in Wirklichkeit war, die griechische Kunst, die doch alle Stimmungen und alle Möglichkeiten der Kunst im Laufe ihrer Geschichte wenigstens im Keime

gezeigt hat. Dann, weil die Geschichte keiner Kunst in gleicher Klarheit die Momente aufzeigt, die aus veränderten Kulturbedingungen und aus den handwerklichen Fortschritten heraus die Formenanschauung und den Formencharakter einer Epoche bestimmen und so den ganzen Geschmack umgestalten.

Man unterscheidet in der griechischen Kunst deutlich vier Epochen. Die erste (vom siebenten Jahrhundert bis zur Mitte des fünften) schafft den Steintempel und die Statue und führt die Kunst durch Fortschritte der Beobachtung und des Handwerks zu der vollständigen Beherrschung des menschlichen Körpers in ruhiger und bewegter Stellung, den sie in einer streng wesentlichen und herben Form ausdrückt. Die zweite (zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts) führt alle Formen des Baues und der Bildsäule zu höchster Klarheit und den reinsten Verhältnissen und gestaltet mit dem Rest von Strenge, den sie aus der alten Zeit herübernimmt, die großen und majestätischen Götter in fernhaltender und gebietender Hoheit. Die dritte (viertes Jahrhundert) zieht die Götter immer mehr ins Menschliche herab, gibt ihnen menschliche Empfindungen, freundliche Milde oder starke Leidenschaft. Sie führt die Formen zu immer größerer Natürlichkeit, freierer Bewegtheit und feinerer Anmut, und sie gibt zugleich auch dem Tempel schlankere Verhältnisse und reicheren, bewegten Schmuck. In der vierten (vom Ende des vierten Jahrhunderts) endlich erobert die griechische Kunst die Welt, aber indem sie international wird, verliert sie zugleich das strenge Maß. Nicht mehr von griechischem Geiste in den Schranken des Einfachen und Schönen gehalten, wird sie barock und naturalistisch.

Die erste Epoche

Auf dem Boden, auf dem später die griechische Kunst erwuchs, herrschte vorher eine Kultur, die weiten Ufergebieten und den Inseln des Mittelländischen Meeres gemeinsam war. Diese Kultur, die uns die Ausgrabungen in Troja, Mykenä, Zypern, Kreta kennen gelehrt haben, war stark vom Orient und von Ägypten beeinflußt. Ihre Arbeiten zeugen von einer Kunst, die auf das Reiche und Prunkvolle, namentlich auf eine wirkungsreiche Dekoration ausgeht, kurz, die in gewissem Sinne im Gegensatz zu allem steht, was wir als griechisch erkannt haben. Die griechische Kunst setzt fast völlig von neuem ein, und die Zugehörigkeit des Bodens zu jenem Kulturgebiete ist nur insofern von Interesse, als der Verkehr der Griechen mit den anderen Küstenvölkern des Mittelländischen Meeres es erklärt, daß die Griechen in der ersten Periode ihrer künstlerischen Tätigkeit in der Tracht und im Schmucke des Körpers, in den Motiven ihrer Dekoration und zum Teil auch in ihrer Formenanschauung noch stark im Orientalischen stecken. Erst die

Perserkriege am Anfang des fünften Jahrhunderts, die das Nationalgefühl der Griechen stärkten, gaben den Anstoß dazu, die letzten Reste des Orientalischen aus dem griechischen Leben auszuscheiden, und bereiteten gerade dadurch erst die ganz eigenartige Entfaltung der griechischen Kunst vor.

Der Tempel

Das große künstlerische Ereignis der ersten Periode der griechischen Kunst war die Entwicklung des Tempels in der sogenannten dorischen Form, der später wohl noch in seinen Verhältnissen und in den Einzelheiten der Durchführung verändert wurde, aber seine Grundform ein für allemal beibehielt. Da er den Bedürfnissen des griechischen Kultus vollständig entsprach und schon in Stein ausgeführt wurde, so gab es keine Motive, die auf eine Veränderung hindrängten.

Der griechische Tempel war das Haus des Gottes; sein Inneres enthielt nur des Gottes Bild, es diente weder einem geheimen Dienst der Priester noch der Versammlung einer Gemeinde. Der ganze Gottesdienst ging als eine öffentliche Angelegenheit des Staates im Freien vor sich; er war wesentlich Opferdienst und ein Aufzug schöner Menschen, keine geheimnisvollen Gebräuche haben in ihm eine Stelle, keine tiefsinnigen oder mahnenden Worte brauchte das Ohr der Teilnehmer zu erreichen. Es war nur ein Schauspiel für das Auge, dem alle Bürger beiwohnten. Deshalb konnte der Tempel verhältnismäßig klein bleiben und einfach im Innern. Der ganze Reichtum, mit dem die Ehrfurcht des Volkes das Heiligtum zu schmücken wünschte, entwickelte sich nach außen. In seinem Äußeren mußte der Tempel würdig erscheinen, den Gott zu bergen, mußte er sich vor den Häusern der Menschen auszeichnen. Diese Betonung des Tempels gegenüber dem Privathaus war bei den Griechen um so leichter, als das Privathaus überhaupt jeden Schmuckes entbehrte, und infolgedessen der Tempel auch schon in kleinen Verhältnissen und mit einfachem Schmuck in seiner Wichtigkeit und Würde betont wurde und als Pointe des Stadtbildes hervortrat. Und da er nicht inmitten der Häusermasse, sondern auf einem freien Platz errichtet wurde, so fielen alle Momente fort, die sonst zu riesigen und ragenden Tempeln führten.

Diese Bedeutung des Tempels als Haus des Gottes bestimmte seine Form. Er war ein einfacher Saalbau, von einer Säulenhalle umgeben und mit einem flachen Giebeldache bedeckt. Eine niedrige Plattform hob ihn über den Boden empor. Ursprünglich war das Haus aus Ziegel gebaut, mit Stützen und Gebälk von Holz, das, wo es nach außen hervortrat, mit einem Überzug von gebranntem Ton gegen die Einflüsse der Witterung geschützt war. Die Säulen und die übrigen Bauformen des Tempels zeigen die Entstehung aus dem Holzbau noch aufs deutlichste. Aber schon früh wurde auf dem

Abb. 29. Tempel in Pästum

griechischen Boden, der durchgängig arm an Holz und reich an Steinen war, der Marmor das Material zum Tempelbau, und alle Teile wurden in die Formen, die dem Haustein natürlich sind, umgesetzt. Von der alten Form des Tempels, dessen unscheinbares Material durch starke Bemalung verdeckt wurde, blieb dem griechischen Tempel lange die farbige Haltung.

Zunächst interessiert uns nur der dorische Tempel, der wenigstens im eigentlichen Griechenland bis über die zweite Periode hinaus die wichtigste Bauform war.

Alle griechischen Tempel bilden eine feste, geschlossene Einheit, von der man nichts wegnehmen und zu der man nichts hinzufügen kann. In dem dorischen Tempel tritt diese Geschlossenheit des Baues am stärksten hervor, weil die Bauglieder auf das Notwendigste beschränkt sind, deutlich und klar das Verhältnis von Stütze und Last zum Ausdruck bringen, und weil auch der Schmuck bis auf die wenigen Stellen, die eine Füllung mit Reliefs oder Gruppen erlauben, nur soweit herangezogen ist, um dieses Verhältnis und die bauliche Bedeutung der einzelnen Glieder zu symbolisieren.

Die Mittel der Baukunst waren die denkbar einfachsten. Die ganze Konstruktion beruhte nur auf dem Verhältnis von Stütze und Last, von Säule und Balken. Was das bedeutet, wird erst klar, wenn man von den raffinierten Konstruktionen, die man im Norden später fand, auf den griechischen Tempel zurücksieht. Gerade durch diese Einfachheit bekommt der Tempel seinen Charakter des sicher und breit Lastenden, der dem Bauempfinden der Südeuropäer entspricht, des Ruhigen und Beruhigenden, des „Klassischen". Den schärfsten Gegensatz zu ihm bildet die gotische Kathedrale mit ihren Wölbungen, die in der Seele des Beschauers eine strebende Sehnsucht auslösen und die „romantische" Stimmung des Nordländers ausdrücken.

Abb. 29 Die dorischen Säulen wachsen ohne Basis aus dem Stufenbau hervor; gerade, ohne Auswuchs und ohne Schmuck: nur die von scharfen Kanten getrennten Furchen betonen ihre Richtung nach oben, ihre Bedeutung als Stütze. In dem Kapitäl ist die einfachste Art gewählt, in der man die runden Säulen mit dem vierkantigen Gebälk, das darüber liegt, in eine künstlerische Verbindung bringen kann; sein unterer Teil führt den kreisrunden Durchschnitt der Säule zu einem größeren Durchmesser herauf, der obere führt diesen größeren Kreis in ein Quadrat über. Auf diesen Kapitälen ruhen die geraden und schmucklosen Querbalken, die die Säulen verbinden. Über diesen Querbalken lagen bei dem alten Holzbau die vorspringenden Köpfe der Deckenbalken. Sie sind in dem Steinbau in kurze Stützen verwandelt,

und drei Schlitze, die sie in vertikaler Richtung durchschneiden, kennzeichnen sie wieder als tragende, senkrechte Teile, die gewissermaßen die Funktion der Säule oberhalb der Querbalken von neuem aufnehmen. Die Räume zwischen den Stützen konnten offen bleiben, jedenfalls hatten die Platten, mit denen man sie meist ausfüllte, die Metopen, in dem Aufbau keine Funktion, sie waren eben bloße Füllung. Auf den Stützen ruhte das mächtig vorspringende Kranzgesimse, das den Unterbau vor dem Wetter schützt und das Dach trägt. Ähnliche Gesimse umrahmen den Giebel. Auf diesen Giebelsimsen und den Simsen der Langseiten ruht die Wasserrinne, die ein geschwungenes Profil hat. Sie ist mit einem Ornament von aufstrebenden Blüten geschmückt, die andeuten, daß der Teil den oberen Abschluß des Hauses bildet und nichts mehr trägt. Aus ihnen springen die Wasserspeier hervor, die meist als Löwenköpfe gestaltet sind. Die Mitte des Giebels und die Ecken des Hauses werden von frei aufstrebenden Palmetten oder Figuren bekrönt, die ebenso wie das Ornament der Wasserrinne den Abschluß nach oben symbolisieren.

In dieser Konstruktion, bei der die notwendigen Bauformen nur das Ornament tragen, das ihre Richtung und Funktion ausdrückt, bieten sich nur zwei Stellen für reicheren Schmuck. Die füllenden Metopen konnten mit Reliefs, die Giebel mit Reliefs oder Figuren ausgestattet werden.

Über das Innere des Tempels sind wir schlecht unterrichtet. Wahrscheinlich hatte es zumeist keine andere Lichtquelle als die Türe und dann wohl auch keinen Schmuck. In anderen Fällen ist das Dach über der Cella weggefallen, und dann war sie etwa wie ein Säulenhof ausgestaltet, eine Anordnung, zu der im Privathause die Analogie vorlag. Eine solche Anlage, mit Säulenhallen in zwei Geschossen, ist in dem Poseidontempel in Pästum erhalten.

Beruhten so die Formen des dorischen Tempels auf den Grundgesetzen der einfachsten Konstruktion, so mußte der griechische Geist mit seiner Scheu vor allem Starren und Toten streben, dieses System von Stützen und Lasten in ein lebendiges und organisches Ganzes zu verwandeln. Die Konturen der Säulen wurden leicht geschwellt, als gäben sie elastisch unter dem Druck der Balken nach, die Balkenlinie über den Säulen war leicht nach oben ausgebogen, und die Ecksäulen neigten sich ein wenig nach innen. Durch diese fast unmerklichen Abweichungen von der mathematischen Linie und regelrechten Genauigkeit, durch diese Abweichungen, die so unmerklich waren, daß sie jahrhundertelang den gröberen Augen der modernen Menschen entgingen, wuchs die berechnete Konstruktion zu einer innerlichen Einheit zusammen.

Die schönste Vorstellung von der machtvollen Wirkung dieser griechischen Tempel der frühen Zeit gibt der Poseidontempel in Pästum in Unteritalien. Vielleicht hat das Grundgefühl der Griechen, die klassische Ruhe, niemals einen stärkeren Ausdruck gefunden. Die Einfachheit der Form erlaubte, den ganzen Bau aus massiven Quadern zu bilden. Die Säulentrommeln sind aufeinander geschliffen, die Balken wie altes Zimmer- und Tischlerwerk ineinandergefugt; kein Bindemittel war nötig, alles in festem Verband zu halten.

Mit dem dorischen Tempel sind wesentliche Veränderungen in der ganzen griechischen Kunst nicht mehr vor sich gegangen. Er hat nur der allgemeinen Entwicklung des Geschmackes so weit nachgegeben, als er seine ursprüngliche Stämmigkeit und Herbheit mit schlankeren und eleganteren Formen vertauschte. Dann ist er in einer gewissen Geradlinigkeit erstarrt und hat die feinere Belebung verloren. Seine Gestalt ist für den ganzen griechischen Geschmack insofern maßgebend gewesen, als alle dienenden Künste, und auch die angewandte Kunst, unter dem Einfluß seiner einfachen Linienführung standen. Ruhige und edle Bewegungen der Figuren traten gegenüber seiner Geradlinigkeit schon stark hervor, und über ein gewisses Maß von Bewegtheit konnte die Kunst, die mit ihm im Zusammenhange stand, niemals hinausgehen. Auch das Männliche und Feste seiner Form ist ohne Zweifel von Einfluß auf die ganze Formensprache der Zeit gewesen, die er beherrschte.

Plastik

Hatten die Griechen so in der Baukunst früh die Form gefunden, die ihrem Bedürfnis und ihrem Geist entsprach, so war die Entwicklung auf dem Gebiete der Plastik und der Malerei eine sehr viel schwierigere und langsamere.

Die griechische Plastik begann mit Figuren, die ihren Ursprung aus dem bloßen „Mal", aus dem Stamm oder Stein, die den Gott nicht darstellen, sondern nur bedeuten, sichtbar verraten. Die ältesten Steinbilder, die uns erhalten sind, sind wohl kaum die ersten, die gemacht wurden. Trotzdem sind sie noch ganz „Bildsäule". Die Männer stehen ganz gerade da, die Arme mit den geschlossenen Fäusten an den Leib gepreßt, den Kopf steil auf dem Halse, den Blick geradeaus gerichtet. Der ganze Oberkörper steht in einem Grunde, kein Glied springt vor, keines weicht zurück, keine Spur einer Beugung und Drehung ist auch nur angedeutet. Die einzige Loslösung von der Säulenform besteht darin, daß die Beine voneinander getrennt sind und das rechte um ein wenig vorgestellt ist. Es ist dieselbe Stellung, die in Ägypten kanonisch war und blieb.

Diese Steinfiguren zeigen übrigens einen Stil, der dem Marmorarbeiter nicht natürlich ist. Einmal sieht man die scharfkantig aneinanderstoßenden Flächen, wie sie der Raspel in Holz hervorbringt, ein andermal die weiche Rundlichkeit und die Fingernagellinien, die an ein in weichem Ton gearbeitetes Modell denken lassen.

Noch deutlicher ist das in den Frauenfiguren. Da zeigt die eine Formen, die sich nur ergeben können, wenn eine dicke und flache Holzbohle das Material ist, die andere wieder die Rundung, die für frühe Kunst nur in dem Tonmodell erreichbar ist.

Beides, sowohl die glatten Flächen mit den harten Kanten wie die weitgehenden Rundlichkeiten, sind für den Steinmetzen schwer zu erreichen, da sie dem Stein nicht liegen und deshalb besonders sorgfältige und mühsame Arbeit erfordern. Er wird sie freiwillig nicht wählen. Und so liegt die Annahme nahe, daß die Steinsäulen zum Ersatz und in Nachahmung holzgeschnitzter oder tönerner oder metallgegossener Bilder entstanden sind. Die Annahme ursprünglicher Holzfiguren wird durch das, was man von der Geschichte des griechischen Tempels weiß, unterstützt. Tonfiguren haben sich nur in kleinen Exemplaren erhalten, da große sehr wenig dauerhaft sind.

Vor der Marmorzeit hat es nach alledem in Griechenland eine Zeit gegeben, in der Holz und Ton, kräftig bemalt, als Material für die Bau- und Bildkunst dienten. Und vielleicht ist die Polychromie der Marmortempel und -bilder nur eine Reminiszenz aus dieser frühesten Epoche.

Jedenfalls scheint es im wesentlichen die Farbe gewesen zu sein, mit der die ältesten Steinmetzen ihre Bilder zu beleben versuchten. Besonders die nur schematische Andeutung der Haare, das geringe Zurücktreten der Augen deuten an, daß man sich auf andere als rein plastische Mittel verließ. Das einzige plastische Mittel ist das Emporziehen der Mundwinkel, das weniger bestimmt war, ein Lächeln auszudrücken, sondern nur die Starrheit der Züge aufheben sollte.

Sobald man einmal so weit gekommen war, daß das Bild mehr Mensch als Säule war, trieb das Gefühl der Griechen für den Körper des Menschen die Künstler an, die Entwicklung nach dieser Richtung hin zu pflegen. Generationen arbeiten daran, Schritt für Schritt die Formen zu verbessern und die Bewegungen zu vergrößern. Der moderne Künstler und Mensch, dessen Auge an den Werken großer und freier Kunst gebildet ist, für den es als selbstverständlich gilt, daß der Künstler den Menschen in jeder Bewegung darstellt, wird sich erst künstlich in die Verhältnisse einer Zeit zurückversetzen müssen, in der auf diesem Gebiete jeder kleinste Fortschritt

eine große Tat war. Ganz langsam erfolgte die Loslösung der Gestalt von der Säule, so daß noch in den Statuen des Phidias die Säule anklingt, und Polyklet und noch Praxiteles aus der stärkeren Abweichung besonderen Ruhm gewinnen.

Am einfachsten war die Aufgabe der Durchführung des Körpers beim Manne. Sie begann mit der Betonung des Organischen und besonders der Gelenke. Eine höher ausgebildete Technik erlaubte dann, die Gestalt freier zu bewegen. Die Füße standen natürlicher, das Gewicht des Körpers verteilte sich nicht mehr gleichmäßig auf die beiden Beine, es wurde stärker auf eines verlegt, wodurch die gleichseitige Hüfte und die gegenseitige Schulter aus der Geraden heraustraten: ein Arm erhob sich; der Kopf neigte sich leise. Da stand ein Mensch.

Dieselbe Aufgabe war für die Frau zu lösen. Sie war hier komplizierter, weil das Gewand hinzukam. Das Problem, das die griechische Plastik in ihrer besten Zeit so restlos löste, das Problem, das Gewand mit dem Körper zu verbinden und doch wieder für das Auge von ihm zu trennen, es darzustellen als Eigenes und doch in seiner Gestalt durch die Formen und Bewegungen des Körpers bedingt, dieses Problem bot ganz ungeheure Schwierigkeiten. Zuerst gab es nur zwei Extreme, das Gewand war eine Hülle, hinter der der Körper durchaus verschwand, oder es legte sich eng wie eine zweite Haut um seine Formen. Erst ganz allmählich wurde das schließliche Gleichgewicht vorbereitet.

Die altertümliche griechische Kunst war durchaus typisch. Ihre Aufgabe war immer nur, den Menschen, oder, was hier noch dasselbe ist, den Gott darzustellen, eine Frau, einen Jüngling, einen Mann, niemals: diesen Menschen. Das Realistische oder gar das Porträthafte, mit dem in Ägypten die Plastik beginnt, lag ihr vollständig fern. Darin liegt der Grund für ihre spätere Großtat: die Schöpfung idealer Gestalten. Ihr Studium galt dem Menschen, und als sie ihn beherrschte, konnte sie im Wettstreit mit der Natur und über die Natur hinaus schaffen.

Zugleich mit dem Rundbilde entwickelte sich auch das Relief, in dessen Gestaltung das Unrealistische der griechischen Kunst von vornherein stark zutage trat. Es kam den Künstlern nicht darauf an, eine realistische Szene zu geben, sondern eine bestimmte Fläche mit Figuren zu schmücken, und dieser dekorative Gesichtspunkt, der mehr oder weniger für die ganze Kunst der Griechen maßgebend blieb, verlangte, daß, welche Stellung auch immer die Figuren des Reliefs nach dem Gegenstand der Darstellung annehmen mußten, sie doch in ihrer Gesamtheit die Fläche füllten, so daß stehende,

Abb. 30. Archaische Statuen

sitzende und kniende Figuren unter Umständen in versehiedenem Maßstabe dargestellt werden mußten.

Malerei In dieser Periode der Kunst blieb die Malerei erheblieh hinter der Plastik zurück. Sie steht in den Gesetzen, die ihr zugrunde liegen, dem Relief sehr nahe. Ihre Figuren bleiben, wenn wir von den erhaltenen Vasenbildern auf die große Malerei der Zeit sehließen dürfen, im wesentliehen Silhouetten, die sehwarz auf rot und mit wenigen Ausnahmen im Profil stehen; wenn sie aueh nieht wie die ägyptisehen immer in demselben Sehema dargestellt sind, so weisen sie doeh vielerlei Fehler auf und verharren in einer gewissen Unbeweglieh keit. Aber wie in der Plastik findet aueh hier ein stetiges Fortsehreiten statt, bis sehließlieh eine vollständige Revolution der Technik erfolgt, die eine bessere Innenzeichnung und damit eine vielseitigere Beweglieh keit der Gestalten ermöglieht. In der letzten Zeit dieser Periode stehen die Figuren nieht mehr sehwarz auf rotem Grunde, wobei die Innenzeiehnung in mühsamer Arbeit eingeritzt werden mußte, sondern sie stehen rot auf sehwarzem Grunde, und es war dadurch dem Künstler ermöglieht, die Innenzeiehnung mit feinen Pinselstrichen zu geben.

Einfluß der Perserkriege Diese Erstarkung wurde mäehtig gefördert dureh das große geschiehtliche Erlebnis der Griechen: den Angriff der Perser und seine heldenhafte und glüekliehe Zurüekweisung. Dadureh erst lernten sie sieh selbst als eine Gesamtheit gegenüber den anderen, den Fremden, den Barbaren, begreifen und betonen. Und bei dem materiellen Aufsehwung, der eine Folge dieses Krieges war und der Kunst Aufgaben und Mittel gab, mußte dieses Gefühl seine Früehte für das künstlerisehe Schaffen tragen.

Zwar die Einigkeit, die der starke Druek von außen herbeigeführt hatte, war nur von kurzer Dauer, aber die Berührung mit einer fremden und wilden Art hatte das Volk das Hohe und Feine der eigenen bewußt empfinden gelehrt. Die unmittelbarste und wiehtigste Folge war, daß man die letzten Reste orientalisehen Einflusses aus dem eigenen Leben entfernte; namentlieh die Tracht empfing nun erst die Form, die die Eigenart des griechischen Geistes gebieteriseh forderte, die der verständnisvollen Liebe für den mensehliehen Körper und dem Feingefühl für das organiseh Belebte entspraeh. Diese grieehisehe Traeht ist weit von unserem Begriffe des Kleides entfernt. Sie bestand aus Gewandstüeken, die an sieh weder Form noeh Falten hatten, sondern beide erst von dem Körper empfingen, den sie bekleideten. Nur am Hals und an den Hüften sehloß sieh der Chiton dem Körper an und ließ dadureh seine Verhältnisse klar hervortreten. Im übrigen legte er sieh frei um die Gestalt, deren Formen er durehaus verdeekte, deren Bewegungen er

Abb. 31. Giebel des Athenatempels in Ägina

mit freiem und lebendigem Faltenwurf begleitete und betonte. Noch freier wurde der Mantel verwendet, der erst durch den Arm zusammengerafft, den Zusammenhang mit dem Körper und seinen Bewegungen bekam. Darin liegt die große Sehönheit der griechischen Traeht, daß sie in so lebendiger Beziehung zu dem Körper und seinen Bewegungen stand, selbst ein Belebtes und Wechselndes war. Sie umgab den bewegten Körper, wie die musikalische Begleitung eine Melodie, indem sie seinen Linien eine reichere Fülle, einen stärkeren Ausdruck verlieh. Der einzige Sehmuek, den sie hatte, waren eben diese dureh die Bewegung erzeugten weehselnden Falten; niehts Unbewegtes, niehts Unorganisches wurde ihr hinzugefügt. So gab sie der wiehtigsten Kunst der Griechen, der Plastik, eine unendliehe Fülle von Motiven und erlaubte ihr, die volle Sehönheit des mensehlichen Körpers aueh in bekleideten Figuren zur Geltung zu bringen. Diesem Zuge zum Organisehen verdankt aueh das Haar seine Befreiung von der Brennsehere, von totem Fleehtwerk und eingefügtem Goldschmuck; seine Weichheit und Beweglichkeit wurde betont und es diente dazu, die Form des Sehädels hervorzuheben und zu versehönen.

Die zweite Folge der Perserkriege war ein lebhaftes Dankgefühl gegen die Götter, die ihrem Volke so wunderbar in diesem ungleiehen Kampfe gegen den vielfaeh mäehtigeren Feind beigestanden hatten. Ihre Heiligtümer waren zerstört, und die Dankbarkeit forderte, sie neu zu erriehten.

Da aber zugleieh, sowohl dureh Beute aus dem Kriege als aueh dureh den lebhafteren Handel und nicht zuletzt dureh den Zusammensehluß zu Staatenbünden, reiehere Mittel zur Verfügung standen, als jemals zuvor, und überdies das gesteigerte Selbstgefühl des Volkes eine größere Praeht für seine Heiligtümer forderte, so war aueh in materieller Rüeksieht der Boden für eine Kunstblüte günstig.

Plastik

Zunäehst äußerte sieh der neue Geist, der in den griechisehen Mensehen erwaeht war, darin, daß die Entwieklung der Plastik in einem schnelleren Tempo vorsehritt als früher. Es ist, als ob ein Wanderer, der gemäehlieh seine Straße geht, zum erstenmal, wenn aueh in weiter Ferne, sein Ziel erbliekt und nun seinen Sehritt beseh leunigt und sieherer und elastiseher auftritt.

Die erste Zeit bis zur Mitte des Jahrhunderts hat ein doppeltes Gesieht. Sie vollendet den altertümliehen Stil, den Arehaismus, durch eine Eleganz, die ihm vorher nieht eigen war, und zieht damit aus seiner Befangenheit einen ganz besonderen und eigenen Reiz. (Eine gewisse Verwandtsehaft zeigt die zweite Hälfte des Quattroeento in Florenz.) Und zugleieh greift sie mit ungestümem Willen das Problem der Bewegung an und ruht nieht, bis

sie auch die letzten und schwierigsten dieser Motive und damit den menschlichen Körper völlig beherrscht.

Diese Phase der Entwicklung können wir in verschiedenen Kunstzentren verfolgen, in Ägina, in Olympia und in Athen. Diese Schulen haben ihre ganz ausgesprochene Eigenart innerhalb der geschilderten Gemeinsamkeit. Und das ist nicht wunderbar, denn je mehr die Kunst auf die Natur einging, desto deutlicher mußten die Unterschiede in Vorbildern, Geschmack und Temperament zwischen den Künstlern der einzelnen Landschaften hervortreten; es ist genau derselbe Vorgang, den wir später im 15. Jahrhundert in der Kunst des Nordens wie in der Kunst Italiens feststellen können.

Ägina Abb. 31

In den beiden Giebeln des Athenatempels von Ägina war in runden Figuren eine Schlacht dargestellt. In früheren Jahrhunderten hatte man sich in den Giebeln mit Reliefs begnügt, die ja auch für den dekorativen Zweck ausreichten und die eigentlich gegebene Form des Giebelschmucks schon deshalb sind, weil er nur von einer Seite betrachtet werden kann, und weil auch runde Figuren, gegen seine Rückwand gesehen, nicht wesentlich anders als Reliefs wirken. Ganz in den Stil des Rundbildes gehen übrigens die Giebeldarstellungen auch im fünften Jahrhundert nicht über, und namentlich in Olympia und auch in dem Parthenon-Giebel bleiben Reste der alten Anschauung erhalten.

Als Darstellungen sind in Ägina Kampfszenen gegeben oder eigentlich beide Male ziemlich dieselbe Kampfszene, die nur durch kleine Abweichungen und verschiedene Deutung sich unterscheiden. Der Künstler war noch stark durch die Abhängigkeit von der Giebellinie gebunden. Es ist ein schwieriges Problem, eine belebte Darstellung in diesen Raum hineinzukomponieren, der in der Mitte hoch ist und an den beiden Seiten in ganz spitze Winkel ausläuft. Der äginetische Künstler hilft sich damit, daß er in die Mitte die ragende Gestalt oder eher ein ragendes Standbild der Athena hineinstellt und dann zu beiden Seiten zuerst stehende, dann kniende Krieger im Kampfe und schließlich in die Ecken gefallene Krieger, mit denen er die Stimmung des Schlachtfeldes ausdrücken will. Alle Gestalten sind bewegt, aber der Unterschied zwischen den Bewegungen in dem Ostgiebel und in dem offenbar später entstandenen Westgiebel ist trotzdem sehr groß. Besonders deutlich sieht man das an den Gestalten der Liegenden. Im Ostgiebel liegt in der Mitte vor der Athena der gefallene Held, um dessen Leichnam der Kampf tobt, schon auf der Erde; im Westgiebel sehen wir ihn im jähen Sturz hinten überfallen. Jetzt stützt er sich noch mit dem Schild, der am rechten Arm hängt, im nächsten Augenblick muß er völlig zusam-

menstürzen. Ein ähnlicher Unterschied besteht zwischen den Gefallenen in den linken Giebelecken. Dort ein Liegender, der nicht notwendig als ein Verwundeter oder Sterbender zu denken ist, sondern auch als Ruhender gemeint sein könnte, hier ein Mann, der sich im Todeskampfe herumwirft und wieder in dem Augenblick vor dem endgültigen Sturze dargestellt wird.

Die äginetischen Figuren haben eine spröde und noch befangene Linie. Es muß ein kleiner, magerer und sehniger, ein gut trainierter Menschenschlag gewesen sein, unter dem der Künstler lebte. Seine Gestalten sind Knochen, Muskeln, Sehnen und Haut. Die rundende Fettschicht fehlt ihnen vollkommen, deshalb wird in diesen Figuren der Mechanismus des Körpers in seiner Bewegung so durchsichtig wie sonst nie, und der ist's, der in dieser Zeit das Thema der plastischen Kunst ausmacht.

Von keiner Kunst könnte man wie von dieser sagen, daß ihr Ziel ist, diesen Mechanismus „darzulegen". Ein wissenschaftlicher Zug, ein Stolz auf die Erkenntnis, wird fühlbar. Nur in den ganz wenigen schon erwähnten Figuren des späteren Giebels hört das auf, zugleich mit der Abhängigkeit vom Modell. An ein realistisches Nachbilden der Körpersubstanz denken diese Künstler noch so wenig wie die anderen der Zeit. Wenigstens nicht durch die Arbeit des Meißels. Wie weit die Bemalung, die sicher vorauszusetzen ist, darin etwa ging, ist nicht festzustellen. Doch aber wohl weiter als man gemeinhin glaubt; gerade der Wunsch, die Wirkung der Farbe in dieser Richtung durch feinere Arbeit im Stein zu ersetzen, ist gewiß ein großer Sporn für die Entwicklung gewesen.

Die Zierlichkeit des gereiften Archaismus tritt in Ägina nur in den rein dekorativen Figuren an der krönenden Palmette des Giebels hervor. Es sind Frauen in dem engen, fein gefälteten Gewand der Zeit, ihre Gesichter lächeln zwischen dem schön frisierten Gelock hervor, sie halten in der einen Hand eine Blume, mit der anderen heben sie mit einer preziösen und, man möchte sagen, botticellesken Bewegung einen Zipfel des Kleides hoch.

Olympia

In Olympia sind die beiden Richtungen viel enger, in denselben Darstellungen zusammengebracht. Gerade das gibt diesen Werken ihren besonderen Charakter, zumal die neue Bewegtheit, die hier so unmittelbar neben der alten Ruhe steht, unvergleichlich lebhafter ist als bei den Ägineten. Denn es handelt sich nicht um Motive, die wie bei diesen etwas kühlen und gewissermaßen dozierenden Künstlern als Themen künstlerischer Behandlung gewählt und dann nach dem Modell studiert, sondern um solche, die dem Leben abgelauscht sind, um natürliche Situationen oder gar eine stürmisch bewegte Handlung recht packend darzustellen, und bei denen,

Abb. 32. Giebel des Zeustempels in Olympia

wenn der Reiz der Zufälligkeit oder die zuckende Lebendigkeit erhalten bleiben sollte, ein Hinstellen des Modells und eine ruhige Durchführung ausgeschlossen waren. Der Kontrast zwischen den ruhigen und den bewegten Figuren wird noch dadurch verstärkt, daß in diesen auch eine weitgehende Charakteristik der Köpfe und der Affekte in ihnen angestrebt wird.

Abb. 32 unten Besonders stark tritt das alles in dem Ostgiebel hervor, in dem der Kampf der Lapithen und Zentauren bei der Hochzeit des Peirithoos zur Darstellung gekommen ist. Eine höchst lebhafte dramatische Phantasie hat hier gewaltet und ihr Bild von diesem wüsten und tollen Kampf mit einem Realismus verkörpert, der bis in die Brutalität hineingeht. Körper, die in verzweifeltem Ringen miteinander verkrampft sind, wut- und schmerzverzerrte Grimassen, ein wildes Stoßen und Ziehen und Würgen und Beißen, das ist die Signatur dieses Werkes, das man niemals für griechisch angesprochen hätte, ja, das man sich geweigert hätte, für griechisch zu nehmen, wenn es nicht so unzweifelhaft beglaubigt wäre. Man glaubt ein Brüllen wie von kämpfenden und verwundeten Bestien zu hören. Und inmitten dieser Gruppe steht die ruhige Gestalt des Apollo, nur durch den erhobenen Arm von der statuarischen Geradheit der alten Figuren unterschieden, stehen die beiden Heroen, die mit den Schlachtbeilen dreinschlagen, mit unbewegten Gesichtern.

Abb. 32 oben Im Westgiebel war zu so starken Kontrasten kein Grund gegeben. Das Thema, die Vorbereitung zu dem Wagenwettkampf zwischen Pelops und dem Vater der Hippodameia, brachte für alle Figuren eine vollkommene Ruhe mit sich. In der Mitte steht Zeus, neben ihm, in der Haltung fürstlicher Personen bei einer Staatsaktion, an einer Seite der König und die Königin, an der anderen die Tochter und der Werber. Dann folgen an beiden Seiten die Gespanne, von hockenden und knienden Dienern umgeben, und schließlich liegend, die Götter der Landschaft. Dennoch fehlt der Kontrast nicht. Die Gestalten des Gottes und der Fürsten sind gerade bis zur Säulenhaftigkeit, die anderen natürlich und geradezu genrehaft bewegt, wie der sitzende Wagenlenker und der Stallbube, der sich zwischen den Zehen bohrt. Die Gesichter der Hauptfiguren sind von großem Stil und unbewegt, die der Menschen aus dem Volke realistisch und mit den Spuren des Lebens: in dem Kopfe des Wagenlenkers sind die Furchen und Runzeln des Alters geschildert.

Schon die Art der Bewegung, noch mehr aber der weitgehende Realismus in der Charakteristik und dem Ausdruck der Köpfe geben diesem Werk eine ganz besondere Stellung innerhalb der griechischen Kunst. Eine so tiefe, seelische Belebung strebten ihre Künstler sonst nicht an. So hat der

Abbildung 33

groß geformte Kopf der alten Frau, die dem Kampfe der Lapithen und Zentauren zuschaut, einen so starken und rührenden Zug von Schmerz, daß er an die Köpfe der Dolorosa erinnert, in denen die Idee der Schmerzensmutter am großartigsten verkörpert worden ist.

Griechenland hat seinen künstlerischen Mittelpunkt in Athen, und deshalb ist dieser besondere Ton von Olympia für die weitere Entwicklung nicht fruchtbar geworden, sondern verloren gegangen.

Eine Gruppe von Statuen, deren Ursprung nicht ganz feststeht, die aber doch wohl mit Recht der Kunst von Olympia angefügt werden kann, zeigt dieselben Züge. Die sogenannte Hestia ist einer der Frauenfiguren des Westgiebels nahe verwandt, von säulenhafter Ruhe. Der reizende Dornauszieher erinnert in dem genrehaften Motiv und dem naiven Realismus der Stellung (die rechtwinklige Stellung des auf das Knie des anderen aufgelegten Beines wäre in Athen nicht denkbar) an andere Figuren desselben Giebels. Ein junges Mädchen, das am Start des Wettlaufes steht und auf das Signal wartet, mit allen Gliedern schon in der Ruhe zum Laufen bereit, wird durch Geschwisterähnlichkeit mit dem Dornauszieher zusammengehalten. Die Durchführung dieses von einem Gefühl belebten Körpers macht es zu einer der bezeichnendsten und schönsten Arbeiten dieser merkwürdigen Zeit.

Abb. 33 Ihre großartigste und unmittelbar wirksamste aber ist der Wagenlenker von Delphi, der für uns eine der schönsten Antiken überhaupt ist. Die überlebensgroße Bronzefigur in dem bis zu den Füßen reichenden Gewand steht in vollkommener Geradheit und Ruhe da; wie bei gewissen Gewandfiguren von Frauen sind die Falten des Kleides parallel und unbewegt wie die Rillen einer dorischen Säule. Aber diese Stellung hat nicht die Herbheit der früheren Statuen, denen sie im Motiv gleicht. Sie wirkt ganz natürlich, und man fühlt überall den Körper und sein Leben, auch da, wo er ganz unsichtbar ist. Wer sonst geneigt ist, die archaische Kunst nur als Vorbereitung aufzufassen, den wird diese vollendet schöne Gestalt belehren, daß das durchaus nicht richtig ist, und daß diese Kunst selbst eines Höchsten fähig war.

Athen Von demselben Ringen um den bewegten menschlichen Körper, von dem uns die Giebel von Ägina und Olympia Kunde geben, erzählen uns die Statuen des athenischen Bildhauers Myron und einiger seiner Genossen. Hier ist die Aufgabe, die sich diese Generation von Meistern stellt, am schärfsten pointiert. Unsere literarischen Quellen erzählen uns von einer Statue dieser Zeit, die leider verlorengegangen ist. Es war ein Philoktet mit der eiternden Wunde am Fuß. Der Künstler hatte ihn dargestellt, wie er eben mit dem kranken Fuß auftritt, und wie nun der Schmerz den ganzen Körper

Abb. 34. Diskobol des Myron (Antike Kopie in Bronze)

durchzuckt. Hier ist am deutlichsten gezeigt, was diesen Künstlern vorschwebte, wie sie gerade das Augenblickliche, das Zuckende der Bewegung geben wollten. Aber auch die Figuren des Myron, die uns erhalten sind,
Abb. 34 zeigen das deutlich genug. Die eine stellt einen Diskuswerfer dar, der eben zum Wurf ausholt; halb kniend steht er da, so daß das ganze Körpergewicht auf dem rechten Fuße liegt, und schwingt den rechten Arm mit der schweren Scheibe nach rückwärts. Diese Stellung ist nicht einen Augenblick haltbar, sie ist der tote Punkt, an dem eine Bewegung in die entgegengesetzte übergeht. In demselben Moment, in dem die rechte Hand mit der Scheibe möglichst weit zurückgeschleudert ist, muß sie schon wieder nach vorn geschleudert werden, wenn der Wurf seine Kraft behalten soll. Es handelt sich also in dieser Statue um eine Stellung, die nach der Natur nur der photographische Momentapparat festhalten könnte. Zwischen dem Diskuswerfer des Myron und auch den bewegtesten Figuren in den Giebeln von Ägina ist ein bedeutender Unterschied. Myron hat ein viel komplizierteres Motiv gewählt, ein Motiv, in dem die ruhigen und die bewegten, die angespannten und die abgespannten Teile des Körpers auf das interessanteste gegeneinander kontrastieren, in dem es also nicht nur auf den Mechanismus des Körpers, sondern auch auf seine äußere Erscheinung ankommt. Die zweite Statue des Myron ist ein Marsyas, der auf den Fußspitzen an die flötenspielende Athena heranschleicht und dann, entdeckt, plötzlich zurückfährt. Der Künstler wählt den Augenblick des Zurückschreckens, den Augenblick, in dem die Füße noch nicht fest auf dem Boden stehen, in dem aber die Zehenspitzen das Gewicht des zurückfahrenden Oberleibes auch nicht mehr einen Augenblick länger tragen können. In beiden Figuren wird man die Intention des Künstlers erst richtig verstehen, wenn man die Stützen fortdenkt, die in den Marmorkopien hinzugefügt sind, die wir besitzen, und die hier ganz besonders störend wirken, weil stärkste Bewegung ausgedrückt ist.

Die zweite Epoche

Die gewaltige Steigerung aller Kräfte des griechischen Volkes, die als Folge der Perserkriege eingetreten war, mußte allmählich noch zu anderen Dingen führen als zu einer Vervollkommnung des technischen und artistischen Könnens. Die bildende Kunst der Griechen hatte, ob sie das fühlten oder nicht, eine große Aufgabe zu lösen, zu der etwas ganz anderes gehörte als dieses Können, nämlich schöpferische Kraft. Homer hatte dem Volke seine Götter als Persönlichkeiten im Worte gestaltet; der Kunst war das Ziel gestellt, sie im Bilde zu formen. Die äußeren Mittel waren jetzt gegeben, es kam darauf an, ob sich das Genie fand, sie im Dienste des großen Zweckes zusammenzufassen.

Es ist wohl kein Zufall, daß bei hohen Punkten der materiellen und geistigen Entwicklung eines Volkes das große Genie, das die höchsten Ideale einer Nation ausdrückt, selten fehlt. Allen Künstlern einer solchen Epoche wächst aus den großen Aufgaben, die an sie herantreten, die höchste Steigerung der angeborenen Kraft zu. Jeder hat Gelegenheit, das Letzte von Begabung, das in ihm schlummert, zu bewähren, und das Genie, das vielleicht in kleineren Epochen unfruchtbar verkümmern würde, schreitet, getragen von der Größe der Zeit, zu der höchsten Stufe der Kunst empor.

Die Epoche der Erfüllung begann auf dem Gebiete der Malerei.

Polygnot

Wenn uns auch von den Werken des Polygnot nur Beschreibungen erhalten sind, zu denen als ein ziemlich dürftiger Ersatz für die Anschauung einige Vasenbilder hinzutreten, die offenbar unter dem Einfluß seines Stiles geschaffen wurden, so ergibt sich doch, wenn wir beides verbinden, auch für uns die Vorstellung, die schon die Griechen hatten, daß die Malerei die führende Kunst war. Die Bilder des Polygnot waren weit entfernt von dem, was wir unter Malerei verstehen. Die Perspektive, die Vertiefung, durch die die Illusion der Wirklichkeit erweckt wird, fehlte ihnen völlig, sogar von einer Modellierung, von einer Rundung der Figuren war nicht die Rede. Die Menschen waren flächig gezeichnet, alle, ob näher oder ferner gedacht, waren von gleicher Größe, das Terrain nur durch ein paar Striche bezeichnet, die Bodenerhöhungen andeuteten. Kurz, es war den Bildern der Charakter der Fläche der Wand vollständig erhalten, um so mehr, da auch die Farbe durchaus nicht realistisch war, sondern sich nur in wenig Tönen bewegte. Alle alten Schriftsteller sind darüber einig, daß in dieser Form die Gemälde des Polygnot, gerade durch ihre Strenge des Stils, einen erhabenen und großartigen Eindruck machten. Innerhalb dieses Tones waren seine Menschen belebt durch mannigfaltige Bewegungen, die er früher ihnen zu geben verstand, als der Bildhauer in seinem spröderen Material, und auch durch den Ausdruck seelischer Empfindung. Polygnot hatte die äußerliche und innerliche Starrheit der älteren Malerei überwunden, seine Menschen standen und gingen in abgemessenen und schönen Bewegungen, ihre Gesichter waren bewegt, der geöffnete Mund und das Auge lebten. So verbanden sie die beiden Eigenschaften, die die griechische Kunst zuerst anstrebte, Größe und Würde der Erscheinung und Fülle des Lebens.

Die seelische Empfindung, das, was die Griechen das Ethos nannten, ist das wichtigste Neue in der Kunst des Polygnot. Durch sie konnten erst, wie Adam durch den göttlichen Hauch, die Bilder aus Gold und Elfenbein und Bronze und Marmor zum eigentlichen Leben erwachen.

Die Entwicklung der Plastik knüpft sich an den Namen des Atheners Phidias.

Phidias Phidias ist freilich eine Erscheinung, die wir nicht in demselben Sinne kennen wie andere große Meister der griechischen oder späteren Zeiten. Keines der berühmten Werke seiner Hand ist erhalten; nur ganz kleine und schwache Kopien oder Münzbilder geben uns Kunde von seinen großen Gold-Elfenbein-Statuen, die im ganzen Altertum der Gegenstand enthusiastischer Bewunderung waren. Wir können also nur in unserer Phantasie einen ungefähren Begriff von seinen Werken und seiner Persönlichkeit erschaffen. Die uns erhaltenen Marmorfiguren am Parthenon von Athen, die an seinen Namen geknüpft werden, wird man nicht als Werk seiner Hand und nicht einmal als Werk seines Geistes betrachten dürfen, denn sie zeigen deutlich eine von seinen beglaubigten Werken weit abweichende Gesinnung und Auffassung.

Phidias lebte in einer groß empfindenden Zeit. In ragender Majestät wollten die Menschen die Bilder der großen Götter vor sich sehen. Er schuf kolossale Figuren aus Gold und Elfenbein oder aus Bronze, deren Maßstab schon nicht nur jede starke Bewegung, sondern auch jede weitgehende Vermenschlichung ausschloß.

Als Hauptwerk des Meisters gilt im ganzen Altertum der Zeus in Olympia. So wie Homer den Zeus gedacht hatte, als Herrn des Olymps und der Erde, bei dessen Wink alles erbebt, so hat ihn Phidias gebildet, daß Schauer der Ehrfurcht den Menschen erfaßten, der das heilige Haus betrat. Feierlich thronend, in goldene Gewänder gehüllt, auf reich geschmücktem Sessel saß der Gott. Sein Bild füllte die ganze Höhe des Tempels aus. Auf der vorgestreckten Hand, die von einer Säule gestützt wurde, stand die geflügelte Siegesgöttin, seines Befehles harrend.

Abb. 35 In ähnlicher Form und Feierlichkeit stand in ihrem Tempel zu Athen die Pallas Athene; eine kleine Statuette, wie sie in der späteren Zeit des Altertums wohl Reisende in Athen als Andenken zu kaufen pflegten, gibt uns eine Vorstellung von ihrem Aussehen. Aber weder die Münzbilder, noch die Statuetten erzählen etwas von dem reichen Schmuck, mit denen diese vielfach überlebensgroßen Bilder verziert wurden, von der vielen Schnitz- und Treibarbeit, die namentlich an dem Thron des Zeus und an dem Schild der Athene angebracht war, von den Künsten, mit denen der Meister die goldenen Flächen der Gewänder und der Waffen belebt hatte.

Von irgendwelchen Marmorarbeiten des Phidias ist uns nichts überliefert, und man muß annehmen, daß der Marmor überhaupt in dieser Zeit noch als

Abbildung 35

ein minderwertiges plastisches Material galt, das man eigentlich nur für dekorative Zwecke benutzte.

Polyklet Auch der Zeitgenosse des Phidias, Polyklet von Argos, war nicht Marmorbildhauer. Seine große Statue der Hera im Tempel von Argos war in Gold und Elfenbein gehalten, wie die großen Tempelstandbilder des Phidias. Die anderen Werke seiner Hand waren aus Bronze. Während Phidias als umfassendes Genie eine Stelle für sich einnahm, setzte Polyklet die Entwicklung der griechischen Plastik in ruhiger Arbeit fort. Für seine Statuen brauchte er nicht nur keine Idee, keinen Charakter, sondern nicht einmal ein starkes Bewegungsmotiv. Die bloße feine Durchführung eines erlesenen Körpers in einfacher Haltung genügte ihm als Stoff, und sie genügte auch seinen Beschauern. Polyklet ist vielleicht der Künstler, in dem die recht hellenische Freude am schönen Menschenleib am allerreinsten lebendig war.

In zwei Dingen ging der Argiver über alle seine Vorgänger hinaus: in der Schönheit der Proportionen und in der lebendigen Bewegung der Muskulatur. Polyklet hat für die griechische Kunst dieselbe Rolle gespielt wie für die deutsche Dürer und für die italienische Leonardo da Vinci. Es scheint, daß in jeder Kunstentwicklung einmal eine solche Persönlichkeit notwendig ist, die, ebensosehr Gelehrter wie Künstler, sich nicht nur auf das Gefühl verläßt, sondern verstandesgemäß gewisse Grundlagen und Regeln schafft. In diesem Sinne beschäftigte sich Polyklet mit den Proportionen des menschlichen Körpers; er war der erste, der allgemein gültige Gesetze in dem Verhältnis der verschiedenen Teile des Körpers zueinander entdeckte. Er faßte
Abb. 36 die Resultate dieser Studien zugleich in eine Statue, den Lanzenträger, und in ein Lehrbuch der Proportionen zusammen. Aber nicht nur die Proportionen interessierten ihn, sondern auch die Einzelheiten des Körpers, und namentlich das lebendige Spiel der Muskulatur. Die Künstler der früheren Zeiten hatten sich da mit einem Ungefähr begnügt. Wenn die Bewegung deutlich gemacht war, so war ihr Ziel erreicht. Je weniger Bewegung Polyklet gab, um so feiner führte er das Detail aus. Er ist dabei nicht realistisch. Das Stoffliche des Körpers, das Fleisch, die Haut, die Haare, alles dieses erscheint ihm unwichtig und zu vernachlässigen. In dieser Richtung bleibt seine Formengebung einfach und streng, wie es ja auch die Bronze, die zartes Detail nicht auszudrücken vermag, von vornherein verlangte.

Die schönste unter den Figuren, die wir dem Polyklet zuschreiben, ist
Vgl. Abb. 10 eine Amazone, die, von einer Wunde ermattet, auf Schild und Speer gestützt, aus der Schlachtreihe wankt. Gerade in dieser erdachten Gestalt tritt so deutlich zutage, was der Kunst aus der intimen Beschäftigung des

Abb. 36. Lanzenträger des Polyklet (Marmorkopie)

Meisters mit der menschlichen Gestalt zuwuchs. Mit einer unübertrefflichen Feinheit ist zunächst der Körper der Amazone charakterisiert, dessen weibliche Formen, ohne ihren Charakter zu verlieren, einen Nebenklang von jünglinghafter Kraft haben, und mit ebensolcher überzeugender Feinheit ist dann dargestellt, wie dieser kraftvolle Leib kraftlos geworden ist, und wie sich seine Glieder lösen.

Vgl. Abb. 9

In den Kreis des Polyklet gehört auch der sogenannte Idolino, eine Jünglingsgestalt, die uns nicht wie die anderen nur in Marmorkopien, sondern in Bronze erhalten ist. Er gibt die unmittelbare und vollkommene Darstellung des schönen Menschen, wie ihn das Hellenentum in der Zeit seiner höchsten Blüte sah, und in dem Anblick dieser schlanken und starken Glieder lernt der Nachgeborene am besten empfinden, wie ewig gültig dieses Ideal eines Volkes zu einer Zeit doch ist, und wie uns dieses Volk im Grunde den Sinn des menschlichen Leibes offenbart hat. Und lernt auch am besten die feinen Reize erfassen, die solche Gestalten ohne Inhalt und Motiv, nur in ihrer schönen Existenz geben.

Die Skulpturen des Parthenon

In den nächsten Jahrzehnten, den letzten des fünften Jahrhunderts, muß nun der plastische Schmuck des Parthenons entstanden sein, mit Ausnahme der Metopen, die gleich bei dem Bau des Tempels eingesetzt werden müssen, und die deshalb auch altertümlicher sind als Friesreliefs und Giebelgruppen. Der ganze Schmuck des Parthenons ist etwa zu bezeichnen als ein gemeißelter Hymnus auf die Athena. Ein griechischer Hymnus fing an mit der Anrufung des Gottes, sang dann sein Leben und seine Taten, pries ihn für die Hilfe, die er gebracht, und versprach ihm dankbare Opfer. Ganz denselben Gedankengang finden wir in dem Schmuck des Parthenon. Das große Tempelbild ist die Anrufung, der Westgiebel erzählt die Geburt der Athene, wie sie gepanzert aus dem Haupte des Zeus entsprang, und der Ostgiebel, wie sie im Wettstreit mit Poseidon die Herrschaft über das attische

Abb. 37

Land gewann, dem sie den Ölbaum brachte. In den Metopen sind die Kämpfe dargestellt, in denen sie als Schützerin der Griechen gegen die Feinde zu denken ist, und schließlich in den Friesen der Festzug der Panathenäen, mit dem die dankbaren Athener alle fünf Jahre die Göttin feierten.

In der Mitte des wohlerhaltenen Frieses befand sich eine Darstellung der olympischen Götter, die als Zuschauer der Opferszene beim Athenafest gedacht sind. Hier erscheinen die Götter nicht als anbetungsheischende ragende Größen, sondern die ganze Familie ist in nicht mehr als menschlicher Größe und in behaglichem Ausruhen dargestellt. Das Bezeichnende bei dieser Darstellung der Götter ist, daß sie so sehr als Individuen, als

Abb. 37. Metope vom Parthenon

Persönlichkeiten erfaßt sind, daß man sie auch ohne jedes hinzugefügte Attribut wohl erkennen kann. In der älteren Zeit war von einer solchen Darstellung, wie schon gesagt, nicht die Rede; Gott war Gott, Göttin war Göttin; von der Charakteristik, die in den Homerischen Gedichten die einzelnen Persönlichkeiten gefunden hatten, nahm man da, wo es sich um den Kultus handelte, keine Notiz. Der Künstler des Parthenonfrieses geht im Gegenteil gerade von den besonderen Zügen aus, die den olympischen Göttern von dem Dichter gegeben wurden, ja diese Charakteristik schreckt auch vor drastischen Zügen nicht zurück, und der Künstler schildert Ares, den Kriegsgott, der mit der Formlosigkeit des Soldaten sich auf seinem Sessel räkelt. Wenn schon eine solche Art, die Götter darzustellen, der ganzen Auffassung, die uns aus den beglaubigten Bildern des Phidias anspricht, entschieden

widerstreitet, so muß namentlich auch die Weichheit und Freiheit der Formen, das Anmutige und Sinnliche in den Motiven und Darstellungen der Frauen hier und in den Giebelgruppen auf einen späteren und anders gearteten Meister schließen lassen.

Ein Meister ersten Ranges freilich muß es gewesen sein, das zeigt der Fries, in dessen vielen hundert Figuren der Künstler eine unerschöpfliche Anzahl von Motiven und Bewegungen gestaltet hat, das zeigen vor allen Dingen die Giebel, wo zum ersten Male das schwierige Kompositionsproblem ohne Rest gelöst war, wo Gruppen und Figuren den Zwang der umrahmenden Linien nicht mehr erkennen ließen, sondern sich ihm in voller Freiheit fügten.

Mit der Darstellung des Festzuges in dem Friese griff dieser attische Meister in das volle Leben der Zeit. Der Priester, der sich mit feierlichen Bewegungen zum Opfer rüstet, die würdigen Bürger, die, ihre Stäbe in die Achsel gestützt, dabeistehen, die langgewandeten Jungfrauen, die gerade und still daherschreiten, die Männer, die das Opfervieh führen und hier und da ein störriges Stück mit kraftvoller Hand bändigen müssen, die jeunesse dorée von Athen im dichten Gedränge auf mutig dahinsprengenden Pferden, Jünglinge, die noch nicht aufgesessen sind, und sich gürten lassen oder die Sandale binden: alles das sind Motive, die die Straße bot. Aber doch ist nirgend genrehafter Realismus, das Ganze wirkt edel und festlich, und schon die bloße Beschreibung zeigt, wie es gleich einer Symphonie in verschiedenen Rhythmen und Stimmungen sich bewegt. Niemals ist das Leben einer Stadt reiner in Kunst umgesetzt worden.

Abb. 39 In den Giebeln des Parthenons hat zum erstenmal ein Meister von hohem Rang nicht mehr nur in Marmor gearbeitet, sondern auch die Konsequenzen aus dem Material gezogen, für es gedacht und seine Eigenschaften ausgenutzt. Wohl bleibt noch etwas von der älteren Herbheit fühlbar, am meisten in den wundervollen Pferdeköpfen, wohl wirkt die notwendige Größe der Figuren zu einer Größe der Form, aber überall fühlt man doch den Übergang zu Neuem, Freierem, Weicherem.

Alkamenes Wohin die Marmorkunst des Meisters vom Parthenon führte, als den man wohl Alkamenes ansprechen darf, das kann man sich besonders an der Gruppe der drei ruhenden Frauen aus dem Westgiebel klarmachen. Gerade diese Gruppe gibt übrigens auch das beste Urteil darüber, was für Vorzüge der Meister aus den Mängeln des Raumes zog. Das reizvolle Nebeneinander der sitzenden, hockenden und liegenden Frauen ist in seiner Phantasie offenbar erst durch die absteigende Giebellinie, der er folgen mußte,

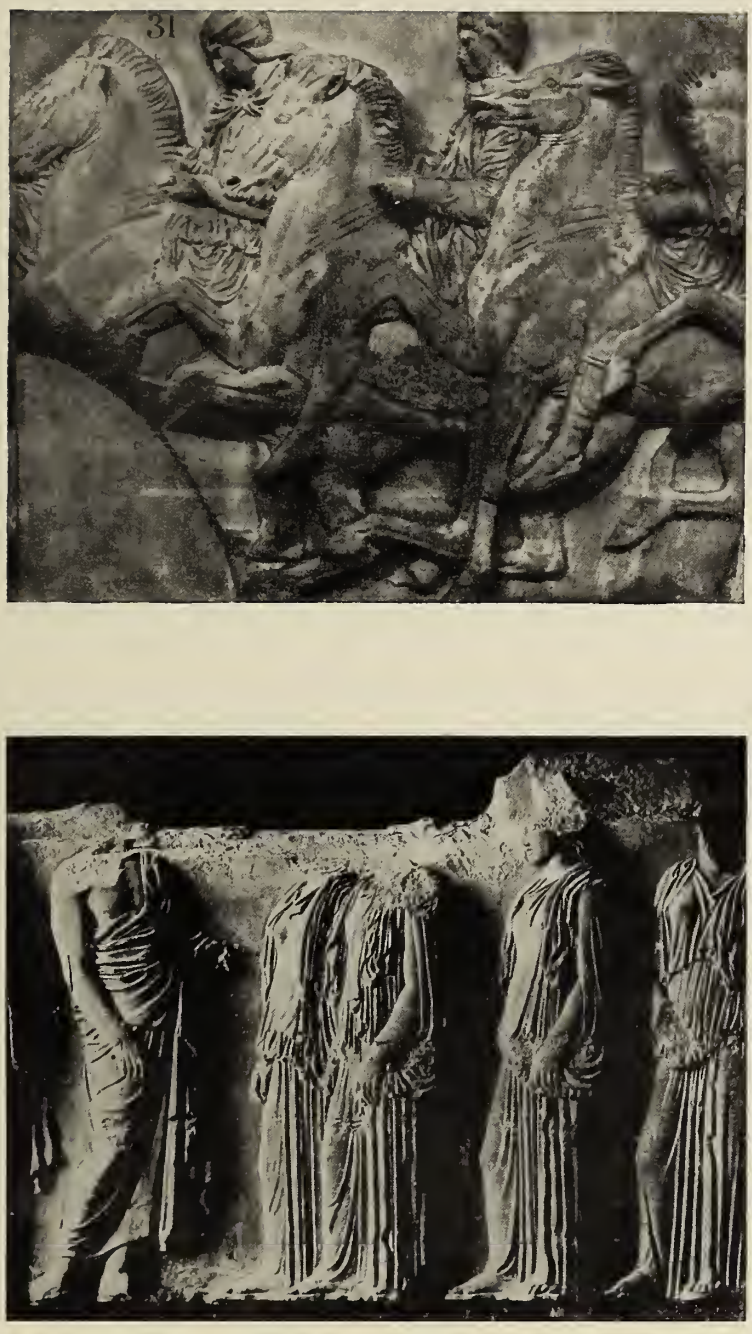

Abb. 38. Parthenonfries

geweekt worden. Diese Figuren sind außerdem die ersten, in denen das Problem der Gewandfigur vollständig gelöst ist, wo das Gewand den Körper in freiem Fall umgibt und in seinen ganzen Motiven von den Formen und Bewegungen des Körpers abhängig ist. Aber dem Künstler schwebt noch etwas anderes vor, ein Ausdrücken des Stofflichen, das wiederum die Statuen um einen erheblichen Schritt von der alten Bildsäule entfernt. Man achte in diesen Figuren darauf, wie sich der feine Stoff des Untergewandes gegen das Fleisch, wie sich der gröbere Stoff des Mantels gegen den feineren des Untergewandes absetzt; das alles ist nicht mehr angedeutet, sondern ausgedrückt. Dadurch entsteht, ohne daß der Charakter des Steins aufgehoben wird, eine große Mannigfaltigkeit der Erscheinung. Noch mehr als in den Figuren des Frieses kommt hier in der Wahl der Motive eine gewisse sinnliche Freude an der Frau zutage, die zum ersten Male hier anklingt, um dann in der Kunst des nächsten Jahrhunderts der bestimmende Ton zu werden.

Architektur Es ist sehr bezeichnend für das griechische Wesen, daß in dieser Zeit, deren Meister doch sicher stolz wußten, was sie taten, der Tempel in seinen Grundformen nicht verändert wurde. Es geschah nichts anderes als eine Durchbildung der Formen, die dem neuen Geschmack entsprach. Die urtümliche Schwere des alten Tempels machte einer größeren Schlankheit Platz, die Formen wurden feiner durchgebildet, das Ornament veredelt. Kurz: keine Spur von Neusucht, sondern Vervollkommnung vorhandener Form.

Malerei In derselben Zeit, in der die Parthenonskulpturen wohl entstanden sind, begann man nun auch mit der Malerei über den Stil des Polygnot hinauszugehen, auch sie fing an, die Körper feiner zu modellieren, freier zu bewegen, und wagte durch die Andeutung der Landschaft ihren Gebilden eine bestimmtere Wirklichkeit zu geben.

Aber all diese Dinge konnten an der gesamten Haltung der Kunst doch nichts Wesentliches ändern. Namentlich war es ein Umstand, der diese neue Absicht noch in Schranken hielt. Im ganzen fünften Jahrhundert blieb die Kunst noch eine öffentliche, monumentale. Sogar das Porträt, das am ehesten einem Zuge zum Realismus Raum gewährt, war in dieser Zeit noch fast völlig ausgeschlossen. Erst als ein verfeinertes Geschlecht die Kunst aus dem Dienst des Gemeinwesens in den Dienst des einzelnen zwingt, und gleichzeitig die große Empfindung der Väter zu weichen beginnt, kann eine neue, kleinere, weichere, anmutigere, wirklichere Kunst die alte ablösen. Im fünften Jahrhundert haben wir uns das Privathaus der Griechen jedenfalls noch sehr einfach vorzustellen. Freilich, wo die Kunst in den Dienst

Abb. 39. Giebelfiguren des Parthenon

des Gewerbes trat, wie in der attischen Töpferei, da spüren wir auch denselben Geist, der in ihren freien Werken herrscht. Die attische Vase erfüllt ihren Zweck, Flüssigkeiten zu halten und auszugießen, in der vollkommensten Weise durch ihre Form, in der zugleich einfachsten und schönsten Form. Ist man schon am Anfang der Periode dazu fortgeschritten, die Figuren rot auf den schwarzen Grund zu setzen und damit eine feine und bewegte Innenzeichnung in wundervoll zarten und sicheren Strichen zu ermöglichen, so führt der Fortschritt der Malerei jetzt dazu, die ganzen Gefäße mit einer Schicht von weißem Pfeifenton zu überziehen und, wenn auch nur mit wenigen Tönen, doch vollständig farbige Bilder auf ihnen auszuführen.

Die dritte Epoche

Um die Wende des fünften und vierten Jahrhunderts tritt ein völliger Umschwung in dem Geschmack des griechischen Volkes ein, wenn auch die Grundlagen des Kunstschaffens niemals völlig erschüttert werden. Das fünfte Jahrhundert hatte die Blüte der griechischen Tragödie erlebt, deren Schauplatz ebenfalls Athen gewesen war, und diese Tragödie hatte zwar keine neuen Stoffe gebracht, aber sie hatte die alten der Epiker doch in einem ganz neuen Sinne gestaltet. Die großartige Ruhe der alten Epen war zwar nicht auf einmal, aber allmählich der Forderung der Bühne an lebhaftere Bewegung gewichen. Die Helden der Mythen hatten sich mehr und mehr in Menschen verwandelt, und ihre Menschenwerdung und ihr persönliches Auftreten auf der Bühne hatte das Volk an lebhaftere Äußerungen menschlicher Empfindungen und Leidenschaften gewöhnt. So hatte die Tragödie in demselben Moment, wo die Vorstellungswelt der alten Epen ihren ebenbürtigen Ausdruck in der bildenden Kunst gefunden hatte, dieser bildenden Kunst eine neue Aufgabe gestellt. Auch das Volk der Griechen hatte sich nicht lange bei der strengen Hoheit des Übermenschlichen festhalten lassen und sehnte sich nach der Schilderung menschlicherer und lebhafterer Empfindungen.

Aber auch ohne diesen Antrieb wäre vielleicht die bildende Kunst denselben Weg gegangen. Das Interesse am menschlichen Körper wuchs immer mehr, und dieses wachsende Interesse ließ sich nicht lange durch die Rücksicht auf reine Formen Halt gebieten. Es lag in der Natur der Sache, daß die Arbeit, an der die Generationen vor Phidias gearbeitet hatten, das Ringen nach der Beherrschung der menschlichen Formen, von den Generationen nach Phidias fortgesetzt wurde. Für die Durchbildung des menschlichen Körpers war die Kunst des Phidias, die in der Gestaltung der Götter einen Höhepunkt bedeutete, kein Schlußpunkt. Im wesentlichen freilich war nichts mehr hinzuzufügen; so ging man immer mehr auf eine Verfeinerung des Details hin, und es liegt in dem Wesen der künstlerischen Entwicklung,

Abbildung 40

daß die Künstler aus rein bildnerischem Interesse sich immer schwierigere Aufgaben stellten. So war aus der Kunstentwicklung selbst logisch der Charakter der nächsten Epoche gegeben; sie mußte menschlichere, weichere, anmutigere Formen suchen, sie feiner im einzelnen durchbilden und sich zugleich an der Darstellung lebhafterer Bewegungen versuchen. Diese lebhafteren Bewegungen wurden in natürlichster Weise dadurch gegeben, daß durch den Einfluß der Tragödie lebhaftere und bis zum Leidenschaftlichen gesteigerte Empfindungen ihre künstlerische Gestaltung verlangten.

Natürlich waren die Menschen überhaupt, wie das in der Geschichte immer wiederkehrt, nach der großen heldischen Zeit weicher und feiner geworden, und die blühende öffentliche Kunst hatte dem feineren Geschmack

der neuen Generation den Gedanken nahegelegt, die Kunst auch in den Dienst ihres privaten Lebens zu stellen. So war der Kunst der Epoche ein ganz anderer Maßstab gegeben, als der der früheren. Die Steinmetzkunst hatte sich in der Zeit des strengen Stiles so entwickelt, daß auch sie feinere Aufgaben verlangte, und auch für die hohe Kunst wurde nun erst der Marmor, der sich den neuen Absichten des Künstlers am willfährigsten erwies, das bevorzugte Material.

Architektur

Der Übergang von dem Großen, Geraden und Herben zu dem Schlanken, Bewegten und Anmutigen macht sich zuerst, und zwar noch am Ende des fünften Jahrhunderts, in der Baukunst bemerkbar. Immer mehr wird nicht nur der dorische Stil verfeinert, sondern auch im Mutterlande der jonische bevorzugt. Der jonische Tempel ist selbständig wie der dorische entstanden, und zwar sicher ebenso aus dem Lehmbau mit Holzstützen und Balken. Es sind auf den ersten Blick sehr geringe Unterschiede, die ihn vom dorischen trennen, eigentlich nur drei. Zunächst haben seine Säulen eine Basis, dann hat sein Kapitäl statt der einfachen Form des dorischen die zwei merkwürdigen Voluten, und schließlich tritt über dem Deckbalken, der die Säulen verbindet, nicht jener Wechsel von Stützen und Öffnungen hervor, wie am dorischen, sondern es folgt ein zweiter Balken, den gewöhnlich ein Relieffries bedeckt. Namentlich dieser Balken mit seinem Figurenschmuck läßt den Tempel weniger geschlossen erscheinen, da an dieser Stelle für das feinfühlige Auge das Bauwerk gewissermaßen unterbrochen wird und namentlich, wenn der Fries etwas freier und naturalistischer gestaltet wird, das Dach dadurch gewissermaßen in der Luft zu schweben scheint. Aber gerade durch diese wenigen und geringfügigen Verschiedenheiten war dem jonischen Tempel die Möglichkeit gegeben, sich immer schlanker und eleganter in die Höhe zu recken: Basis und Kapitäl können wachsen, und auch die Balkenlage über den Säulen kann beliebig erhöht werden. Namentlich aber bot sich auch im Kapitäl und in diesen Balken die Möglichkeit, reiches plastisches Ornament hinzuzufügen, abgesehen davon, daß die erhöhte Basis schon von vornherein ein ziemlich reiches Linienspiel und starke Wirkungen von Licht und Schatten zeigte. Vielleicht deutlicher zeigt sich aber der Umschwung in der Baukunst darin, daß zunächst in den Innenräumen, dann aber auch außen in das jonische Bausystem eine neue Säule eingefügt wird, die korinthische, die durch ein viereckiges Kapitäl mit reichem Schmuck die Säule noch schlanker heraufführen kann und noch bewegter erscheinen läßt. Durch die ganze Frühzeit hat die schmückende Kunst in Griechenland sich fast ausschließlich mit orientalischen Motiven beholfen; Lotosblume und

Abb. 41. Hermes des Praxiteles

Palmette bestreiten fast allein den ganzen ornamentalen Aufwand. An dem Kapitäl der korinthischen Säule tritt zum ersten Male ein Ornament auf, dessen Motiv aus der griechischen Natur stammt, das Akanthusornament, das von dieser Zeit an durch viele Jahrhunderte, eigentlich durch Jahrtausende, eine ebenso große Rolle in der Kunst gespielt hat, wie vorher die orientalischen Motive.

Plastik Kann sich in der Baukunst der Charakter der Zeit nur in der veränderten Stimmung, nur in dem veränderten Charakter der Form aussprechen, so tritt er in Plastik und Malerei, die sich immer mehr und mehr von dem Zusammenhang mit den Bauformen befreien, um so vielseitiger und deutlicher hervor. Gewiß hatte der Künstler, wie in der vorigen Epoche, auch die großen Götter zu bilden, und gewiß wird er auch sie ein wenig milder und menschlicher dargestellt haben. Aber die Aufgabe, die sich die neue Kunst mit Vorliebe stellte, war, die Gottheiten zu bilden, deren vollkommene Verkörperung, deren Idealbild der sprödere Stil nicht hergegeben hatte, die jugendlichen, weichen und anmutigen, und sie nicht in der feierlichen Stellung zu geben, die Anbetung heischt, sondern in Situationen, in denen ihr *Praxiteles* Charakter sich deutlich offenbart. Der Hermes des Praxiteles, die erste große Statue eines griechischen Meisters, die uns im Original erhalten ist, kennzeichnet diese Seite der Kunst der Epoche sehr deutlich. Der jugendschöne *Abb. 41* Gott ist dargestellt, wie er sein kleines Brüderchen Dionysos zu den Nymphen trägt, und wie er mit ihm rastet und mit liebenswürdigem Lächeln auf das Kind blickt und ihm spielend die Traube vorhält. Und an dieser Figur kann man zu gleicher Zeit die ganze Veränderung ermessen, die der eigentliche Marmorstil in der Kunst hervorbrachte. Immer mehr verwandelte sich das ursprüngliche Steinbild in den Menschenleib, immer ausdrucksvoller wird besonders der Kopf, der nun lebendige Empfindung zeigt. Namentlich Stirn und Mund sind von einem ganz neuen Leben erfüllt.

Vgl. Abb. 5 u. 6 Und auch das ist bezeichnend für die Zeit, daß Praxiteles der erste ist, der Aphrodite, die Göttin der Liebe, nackt zu zeigen wagt, als Idealbild weiblicher Schönheit. Gerade hier ist besonders deutlich, wie aus der majestätischen Göttin das menschlich gedachte Weib geworden ist. Die Aphrodite der früheren Zeiten ist eine Matrone wie die anderen Göttinnen, und wird als solche bekleidet dargestellt. Nur ein einziger Zug unterscheidet sie: die ein wenig hochgezogenen unteren Augenlider, die dem Blick etwas Schmachtendes geben. Die strenge griechische Anschauung, die sich in der fast orientalisch verhüllenden Tracht ausspricht, hatte erst allmählich zerstört werden müssen, bevor an die Darstellung der Liebesgöttin als einer nackten Frau

zu denken war. Die frühe Zeit hatte all ihre Studien über den menschlichen Körper am Manne gemacht und wäre auch bei ihrem Material der Weichheit des weiblichen Körpers gar nicht gewachsen gewesen. Es ist kein Zufall, daß der Sinn für die Reize der Frau sich offenbar zuerst bei den Marmorbildhauern (im Parthenongiebel) entwickelt hat, und daß erst, als der Marmor das Lieblingsmaterial geworden ist, die Frau eine große Rolle in der Kunst zu spielen beginnt.

Natürlich nimmt damit auch die Ausdrucksfähigkeit des Kopfes immer mehr zu. Von dieser Bereicherung der Kunst wird man die beste Vorstellung bekommen, wenn man neben den Kopf der knidischen Aphrodite zwei Köpfe von weiblichen Figuren stellt, die vielleicht nicht dem Praxiteles gehören, aber doch ganz sicher in seinem Kreise entstanden sind, neben den Kopf der schmachtenden Liebesgöttin den Kopf der ernsten Demeter von Knidos und den Kopf der rassigen Jägerin, die unter dem Namen der Artemis von Gabii bekannt ist.

Eines ist sehr wichtig in diesen Figuren. Praxiteles, der für Stein denkt, braucht Stützen, die den Beinen die Masse des Körpers tragen helfen. Natürlich fügt er sie nicht äußerlich hinzu, sondern sie werden in das Motiv mit hineingezogen, meist so geschickt, daß der unbefangene Betrachter ihren Charakter gar nicht erkennt. So sind zum Beispiel Vase und Gewand der Aphrodite von Knidos, die so eng zum Motiv gehören, statisch betrachtet nichts anderes als eine solche Stütze, die aber eben gar nicht mehr weggedacht werden kann.

Die Artemis von Gabii, die feingliedrige Jägerin, bildet den Übergang zu den Tanagrafiguren, die, wie sie, kein anderes Ziel haben, als den Reiz schön bewegter Frauengestalten wiederzugeben. Die Existenz der Fabrik von Tanagra zeigt aufs deutlichste, daß die Kunst in dieser Zeit schon stark in das Privathaus eingedrungen ist, und daß die Menschen nicht mehr nur das Hohe und Große und Göttliche von ihr dargestellt sehen wollen, sondern sich gern an dem bloß sinnlichen Reiz kleiner Kunstwerke erfreuen. In den Tanagrafiguren, kleinen, aus der Form gegossenen Tonstatuetten und Gruppen, tritt uns eine Welt von Schönheit entgegen. Mit einem wunderbaren Reichtum an Phantasie sind demselben Motiv immer neue Variationen abgewonnen. Kein großes Werk der Kunst bringt uns so in Beziehung zu dem Leben der Griechen. Wir sehen die Frau nicht zur Göttin erhöht, sondern wie sie im Hause und auf der Straße sich bewegt, wie sie sinnt und träumt, oder tanzt und spielt. Aber während diese Figuren durch ihre menschliche Natürlichkeit schon aus der eigentlichen Stimmung der griechischen Kunst

herauszufallen scheinen, sind sie gerade bezeichnend für ihr Wesen, weil eben in ihnen doch bei aller Freiheit und selbst Kaprice der Bewegung immer eine gewisse einfache Vornehmheit der Form und damit eine gewisse Größe gewahrt bleibt. Sie haben einen Formencharakter, der erlauben würde, sie ohne weiteres auch in den großen Maßstab zu übertragen, und namentlich tritt uns in diesen Figuren, die uns in das Leben der anmutigen Zeit der griechischen Kunst einführen, auch die Farbe entgegen. Diese Frauen sind durchaus nicht weiß gekleidet, sondern tragen Gewänder in mattem Blau oder in mattem Rosa mit goldenen Streifen und Borten.

Diese Freude am Anmutigen und Freundlichen, die wir in Praxiteles und den Werken, die unter seinem Einfluß entstanden sind, finden, gibt uns aber nur eine Seite der Kunst dieser Epoche. Wenn sich die Kunst menschlicher Empfindung und bewegten Formen nähert, so liegt es nahe, daß sie neben den freudigen auch den schmerzlichen Empfindungen Raum gewährt, neben den milden Stimmungen auch den leidenschaftlichen. Gerade nach dieser Seite hin mußte ja auch der Einfluß der Tragödie die bildende Kunst führen. Diese pathetische Richtung in der Kunst des vierten Jahrhunderts tritt uns am deutlichsten und großartigsten in den berühmten Gestalten der Niobe und ihrer Kinder entgegen. Als Vertreter dieser Kunst erscheint nach
Skopas den alten Nachrichten Skopas, und ihm oder einem Künstler, der ihm nahe-
Abb. 42 stand, wird diese Gruppe der Niobiden gehören. Namentlich die Figur der Niobe selbst, die ihre Kinder um sich von den Pfeilen der neidischen Götter fallen sieht und in starrem Schmerz flehend zum Himmel aufschaut, ist ein deutlicher Beweis für die Kraft, mit der die Kunst der Zeit auch leidenschaftlichen Schmerz zu schildern wußte. Aber auch hier blieb der Künstler durchaus fern von dem ausgesprochenen Naturalismus, auch hier bestimmte die Rücksicht auf die Schönheit Maß und Grenze der Wahrheit.

Porträts Wo auf diese Weise die Kunst dem Studium des Menschen so viel Raum gibt, daß selbst die Götter zu Menschen werden, da wird sie natürlich auch nicht mehr an der Aufgabe vorübergehen, den Menschen selbst zu schildern, nicht erhöht, nicht idealisiert, nicht als Typus, sondern in seiner wirklichen Erscheinung als Porträt. Und so finden wir denn in der Tat im vierten Jahrhundert das Porträt, das vorher kaum hier und da uns begegnet war, als einen wichtigen Zweig der Kunst wieder. Wohl ist zunächst noch ein idealer Zug darin. Besonders da, wo es sich um die Statuen der großen Toten handelt, deren Züge man vielleicht nicht mehr genau kannte, und die man sicher, wenn man sie kannte, doch in demselben Sinne wie die Götter dahin umformte,
Abb. 43 daß sie das Wesen, die Idee des Dargestellten vollkommen aussprechen.

Abb. 42. Niobe

So ist die wunderbare Statue des Sophokles entstanden, in der uns das Ideal des griechischen Mannes in seiner ruhigen und gehaltenen Würde, mit seinem wohlgepflegten und geübten Körper, in seinem gehobenen Wesen verkörpert entgegentritt. Aber sobald man die Porträte nach dem Leben schaffte, verschwand dieser idealisierende Zug. Wenn man als Beispiel dafür die Statue des Demosthenes heranzieht, so gibt das zugleich die Möglichkeit, in dem Vergleich den Wandel der Zeit sich klarzumachen und einen Einblick darin zu gewinnen, welche tiefe Charakteristik in den an sich nicht viel veränderten Formen des griechischen Standbildes möglich war.

Abb. 43 Demosthenes ist die Verkörperung eines leidenschaftlichen, temperamentvollen, nervösen Mannes, einer Kampfnatur, und des Sohnes einer Zeit, bei der nicht mehr das ästhetische Interesse so überwiegt, um den schönen Schein und die Ruhe des Auftretens zu wahren. Tritt das in allen Zügen und in der ganzen Haltung hervor, so wird es doch ganz besonders deutlich in der Art, wie der Redner schnell und gewaltsam den Mantel fest um die Glieder gezogen hat, besonders wenn man sie mit der Art vergleicht, in der Sophokles seinen Mantel trägt, so daß er sich in gefälligen Falten um den schönen Körper legt und seine harmonischen Formen betont.

Malerei Viel weiter ist, wenn wir den schriftlichen Nachrichten trauen dürfen, die beweglichere Malerei in dieser Epoche auf den Weg zur Wirklichkeitskunst vorgeschritten. Apelles und Zeuxis haben ihrer Kunst nicht nur die Mittel erworben, die Wirklichkeit in Licht und Farbe bis zur Illusion getreu darzustellen, sondern die Malerei ist so sehr Selbstzweck geworden, daß der ganze Bereich des Lebens bis zur Landschaft und dem Stilleben herab in die Kunst hineingezogen und als genügender Stoff für künstlerische Darstellung erachtet wird.

In der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts hatte der Trieb zum Realismus, der von ihren Anfängen an als wichtiger Faktor mitgewirkt hatte, endgültig die Herrschaft erlangt. Und doch, wenn wir die Gebilde dieser Epoche mit denen anderer realistischer Zeiten vergleichen, so fällt in ihnen immer noch eine starke Zurückhaltung auf, etwas, das wir griechisch nennen müssen. Es war auch wirklich die dem griechischen Stamm angeborene Mäßigung, die ihn vor jedem Auf-die-Spitze-treiben eines Prinzips bewahrte.

Nun aber hörten die Griechen auf, die Träger der Kunst zu sein, oder sie hörten wenigstens auf, ihre alleinigen Träger zu sein.

Die vierte Epoche Alexander der Große hatte durch glänzende Kriegstaten die Reiche des Orients erobert, und wenn das große Weltreich, das er gegründet hatte,

Sophokles *Abb. 43.* *Demosthenes*

auch sofort nach seinem Tode wieder zerfiel, so blieb doch das, was er von griechischer Kultur in die fremden Länder hineingetragen hatte, bestehen. Die einzelnen Reiche, in die unter seinen Nachfolgern die Welt zerfiel, hatten griechische Namen und griechische Herren. Die großen Städte wurden nach griechischem Muster angelegt und von griechischen Künstlern geschmückt.

Aber die Atmosphäre, in der diese Künstler wirkten, war von der Athens sehr verschieden. Die Griechen im Mutterlande waren niemals reich gewesen und hatten ihre Kunstblüte mit sehr bescheidenen Mitteln bestritten. Die Fürsten der griechischen Reiche aber, die jetzt auf dem Boden des Orients entstanden waren, besaßen große Schätze und konnten der Kunst große Mittel zur Verfügung stellen. Das wirkte auf den ganzen Maßstab der Kunst ein. Dazu kam, daß die Gesellschaft, in deren Auftrag die Künstler arbeiteten und in deren Mitte sie lebten, durchaus keine griechische und schon gar keine reingriechische war. Mäßigung, Zurückhaltung, Feinheit, das waren Worte, die für diese Menschen keinen Klang hatten.

Man muß die Kunst, die in den Ländern der Diadochen entstand, von der griechischen Kunst scharf scheiden. Man nennt sie nicht mehr hellenisch, sondern nur hellenistisch. Es ist eine Kunst, die mit dem griechischen Kapital an Können wirtschaftet, aber im Dienste einer ungriechisch gesinnten Gesellschaft anderen Intentionen dient. Von den verschiedenen Stätten, an denen die hellenische Kunst blühte, ist uns jetzt am besten vertraut das kleinasiatische Pergamon; eine Betrachtung dieser Stadt und ihrer Kunst wird über den Geist der ganzen hellenistischen Zeit den besten Aufschluß geben.

Pergamon

Pergamon war ein Reich, das in den Kämpfen der Diadochen durch einen vom Glück begünstigten Abenteurer gegründet war. Die Nachkommen dieses Abenteurers wurden Könige und fühlten sich, da ihr Reich gewissermaßen als Ostmark der griechischen Kulturwelt gegenüber den Barbaren gelten konnte, als berufene Vorkämpfer des Hellenentums. In stetem Kampfe gegen die Gallier befestigten diese griechischen Häuptlinge ihre Herrschaft, bildeten sich auf Reisen in Griechenland und suchten Zusammenhang mit dem griechischen Geiste und dem griechischen Geschmack.

Zum erstenmal finden wir in dieser Zeit das doppelte Kunstempfinden, das sich immer einstellt, wenn eine große Kunstentwicklung abgelaufen ist und kein bestimmtes Ideal den Menschen als Ziel vorschwebt. Diese pergamenischen Herren wollten ihre eigene realistische moderne Kunst, wenn ihre Siege über die Gallier verherrlicht werden sollten, aber sie wollten die alte griechische Kunst, wenn es darauf ankam, mit großen Göttergestalten

Abb. 44. Gigantenkampf von Pergamon

ihre Akropolis, ihre Burg oder Bibliothek zu schmücken. Dieselben Fürsten ließen die Athena des Phidias kopieren und in ganz ungriechischer Weise realistische Darstellungen der Kämpfe gegen ihre Feinde schaffen.

Die Griechen hatten an eine solche pragmatische Art von Darstellungen ihrer Siege niemals gedacht. Sie hatten, um ihre Taten gegen die Perser zu feiern, die Taten ihrer Heroen gegen Asiaten oder wilde Wesen dargestellt. Die pergamenischen Künstler waren von solcher Scheu befreit. Man muß sich Pergamon als eine rechte Stadt in den Marken vorstellen, für die Kriegslärm und der Anblick gefangener Feinde nichts Fremdes ist. Diese Künstler kannten das Schlachtfeld, und wenn es vielleicht überhaupt ihren Realismus gereizt hätte, das Fallen und Sterben der Krieger darzustellen, so mußte es sie doppelt reizen, daß diese Krieger Barbaren, merkwürdige, fremdartige Menschen waren, Menschen, in deren getreuer Schilderung sie die Bravour ihrer Beobachtung und ihrer Technik zeigen konnten. Mit aller Rücksichtslosigkeit schildern sie das Fallen und Sterben dieser Barbaren.

Abb. 44 In dem großen Hauptwerk der pergamenischen Kunst, der berühmten Gigantomachie am Zeusaltar, haben sich das griechische und das moderne Element zu einer merkwürdigen und eigenartigen Mischung verbunden. Die ganze Idee, den Sieg der Pergamener über die Gallier durch eine Darstellung des Sieges der Götter gegen die Giganten zu verherrlichen, ist durchaus griechisch, und griechisch sind in ihrem Grundton die Bilder der olympischen Götter, aber der Schöpfer des Zeusaltars war keineswegs der Mann, um auch nur im Ton die alten Darstellungen desselben Stoffes nachzuahmen. Alles das, was er kennt, die Stimmung des Schlachtfeldes und des erbarmungslosen Kampfes, bringt er in die Darstellungen hinein, und um die Söhne der Finsternis von den Söhnen des Lichtes zu scheiden, gibt er den Giganten den unedlen Typus der Feinde Pergamons.

Die Gigantomachie ist ein grandioses Werk, das als künstlerische Tat unterschätzt wurde, solange man nur die einzelnen Platten in falscher Beleuchtung und in falscher Entfernung sah, und deshalb die künstlerischen Intentionen des Ganzen nicht verstehen konnte. Sie sind überhaupt nicht leicht zu verstehen, da der Künstler seine Vision nicht auf einer zusammenhängenden Fläche darstellen konnte, sondern sie auf einen niedrigen Fries, der um die vier Seiten des Altars herumlief, verteilen mußte. Um so bewunderungswürdiger ist, wie er bis in jede Ecke hinein den Grundgedanken des Ganzen, den Triumph der lichten und schönen Götter über die unholden Giganten, festgehalten hat. Ringsum sieht man unten die

Giganten, wilde Gestalten mit Barbarenköpfen, oft halb Mensch, halb Tier, unter ihren Wunden stöhnend verrecken, und aus dem wüsten Knäuel ihrer Leiber steigen in klaren und schönen Linien die Körper der siegreichen Götter auf. Unter diesen Göttergestalten sind einige, die sich den schönsten der griechischen Kunst an die Seite stellen dürfen; allerdings wurden wohl auch zum großen Teil griechische Bilder als Vorbilder benutzt. Das, was diese Kunst so scharf von der griechischen scheidet, sind die Darstellungen der Giganten, ist die Maßlosigkeit in dem Ausdruck ihres Leidens und ihres Sterbens. Aber man wird deshalb die Bedeutung dieses Meisters nicht leugnen können. Der phantastische Zug, der durch das Ganze geht, und die Art, wie die beiden Welten gegeneinander kontrastiert sind, lassen nur an einen großen Meister denken.

Genre

Führte der gesteigerte Realismus der hellenistischen Zeit auf einer Seite ins Barocke und Pathetische, so führte er auf der anderen Seite ins Genrehafte. Hier wie dort konnte der Künstler mit seiner Herrschaft über die Formen und mit seiner verfeinerten Technik kokettieren. Bedenken, die Kunst für solche unwesentlichen Dinge anzuwenden, existieren nicht mehr. Der Knabe, der mit der Gans rauft, erscheint als durchaus würdiger Gegenstand für ein Kunstwerk.

Porträt

Natürlich mußte dieser Realismus sich dann auch namentlich im Porträt bemerkbar machen, denn das Bildnis ist ja eine Art der Kunst, in der Realismus als besonderer Vorzug betrachtet wird. Will man den großen Weg, den die griechische Plastik zurückgelegt hat, in einem Blick überschauen, so muß man sich neben den Kopf einer jener alten Jünglingsstatuen, die ja vielleicht Monumente für olympische Sieger waren, den Kopf eines Faustkämpfers stellen, der wohl im zweiten Jahrhundert als Sieger in Olympia gefeiert wurde. Dort weder Wille noch Fähigkeit, einen individuellen Kopf zu geben, hier die größte Freude an diesem Gesicht mit der plattgeschlagenen Nase, und die größte Virtuosität, dieses Menschenexemplar bis in die kleinsten Züge hinein zu charakterisieren.

3. KUNST IN ROM

Der Begriff der Antike, mit dem die Erörterungen über die Kunst seit je und noch immer so gern und geläufig operieren, gehört zu denen, die durchaus irreführen. Schon die Bezeichnung griechisch ist keine Charakteristik. Die Kunst der verschiedenen Landschaften und der verschiedenen Zeiten zeigt Unterschiede und Gegensätze, zeigt wenigstens im Keim eigentlich alle Möglichkeiten von edelster Größe des Stils über starken Ausdruck des Lebens bis zum brutalsten Naturalismus. Aber noch weit schlimmer ist es, daß mit dem Griechischen das Römische zu der Einheit Antike verbunden wurde, für die dann die römischen Werke, deren Masse groß ist, als bezeichnend genommen wurden.

Die Römer

Die Römer waren kein von Natur künstlerisches Volk wie die Griechen, zu denen sie überhaupt in einem fast vollkommenen Gegensatz standen. Die Griechen träumten den Traum des Lebens (nach Goethes Wort am schönsten von allen Menschen), die Römer hielten sich mit immer wachen und gespannten Sinnen an seine Wirklichkeiten. Bei den Griechen war der Gesamtwillen des Volkes auf Schönheit gerichtet, bei den Römern auf Macht und Reichtum: die Griechen schufen eine zweite Welt, die Römer eroberten diese Erde.

Und doch sind die Römer ein wichtigstes Kunstvolk geworden. Sie haben die Kunst der Griechen aufgenommen und fortgebildet, haben ungeheure Massen auf das schönste geformt und gegliedert und geschmückt und die Welt nicht nur für sich, sondern auch für die Kunst erobert. Wie die jüdisch-christliche Lehre wäre die griechische Kunst ohne sie eine bloße Episode der Menschheitsgeschichte geblieben, ohne Einfluß auf die anderen Völker. Alle weitere Entwicklung der Kunst im Süden und Norden beruht auf ihrer Leistung.

Die Römer haben erst spät angefangen, sich um Kunst zu bekümmern. In den ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte war Politik ihr ausfüllendes Interesse: nur die Eigenschaften des Menschen wurden geachtet und gepflegt, die ihn zum wertvollen Bürger dieser Stadt, zum geeigneten Kämpfer für die Ausdehnung ihrer Herrschaft machten. (In gewissem Sinne kann man freilich das Imperium Romanum, die gewaltigste Formung der Menschheit, auch ein Kunstwerk nennen.) In der Virtus, der rauhen Männertugend, die diese Eigenschaften zusammenfaßte, hatte ästhetische Freude an der Welt und am Menschen keine Stelle. Kunst wurde nicht verschmäht, sie lag einfach außerhalb des Horizontes. Nicht

nur die Häuser, auch die Tempel, in etruskischem Stil, waren ärmlich: Lehm oder Tuff, mit gefärbtem Stuck überzogen, Bildsäulen selten, und dann wohl auch nur etruskische Bronzegüsse.

Das wurde erst anders, als die Römer bei ihren Eroberungszügen zuerst in Süditalien und dann auch in Hellas auf die griechische Kultur stießen, die so ganz mit Kunst durchsättigt war. Aus den eroberten Städten schleppten sie Werke und Menschen nach ihrer Stadt. Die Menschen gebrauchten sie in ihrem praktischen Sinn als Lehrer für ihre Kinder, die Statuen als Schmuck ihrer Häuser. So wuchsen neue Generationen auf, die durch die griechische Sprache in Fühlung mit der griechischen Literatur, auch der kunstgeschichtlichen und kunstgeographischen, kamen, und in denen zugleich die Werke die sinnliche Freude an der Kunst weckten. Die unmittelbare Folge war eine Kunstpflege, für die man griechische Künstler heranzog, die mittelbare eine Läuterung des Geschmacks, die sich mit der immer vorhanden gewesenen konstruktiven Begabung für Architektur verband.

Diese Bewegung war gerade vollendet, als in den letzten Zeiten der Republik die politische Macht ihren Höhepunkt erreichte, der Reichtum ins Ungeheure stieg, und Macht und Reichtum nun dahin drängten, sich auch äußerlich darzustellen. Diese Tendenz verkörperte der erste Kaiser, Augustus. Rom, die Stadt, der Mittelpunkt der Welt, nicht einer Landschaft, nicht eines Landes: er war es, der diese Idee zuerst faßte. In seinen Bauten auf dem Palatin und auf seinem Forum, für das ihm gewaltige Durchbrüche den Platz schaffen mußten, gab er für dieses Rom den Maßstab und Charakter an: riesige Ausmessungen, kostbares Material, Heere von Statuen als Schmuck. Seine Baugesinnung wäre Größenwahn gewesen, wenn nicht die Größe eine Tatsache gewesen wäre. Alle seine Erben am Reich waren auch Erben seiner Idee und gingen in Größe und Prunk der Bauten noch über ihn hinaus. Der Furor, der sie erfüllt, hat etwas Orientalisches und ist gewiß zum Teil auf den Anblick orientalischer Bauten zurückzuführen. In der Form blieben sie von den Griechen abhängig, wenn auch die Kolossalität eine Umbildung notwendig machte.

So sind die Römer ein Kunstvolk geworden, trotzdem sie kein künstlerisches Volk waren. Den Griechen war die Kunst eine, vielleicht die Notwendigkeit der inneren Empfindung. Die Römer nahmen sie auf als das letzte Bedürfnis des Luxus und der politischen Repräsentation.

Architektur

Die wichtigste Kunst, das geht aus diesen Ausführungen unmittelbar hervor, war bei ihnen die Architektur. Für sie, soweit sie Konstruktion

ist, brachten sie wesentliche Eigenschaften mit: den scharfen Verstand, der Bedürfnisse klar sieht und die zweckmäßigste Form findet, um sie zu befriedigen, die entschlossene Großzügigkeit, die Notwendiges um jeden Preis durchführt, die Fähigkeit der sicheren Berechnung. (Es sind dieselben Eigenschaften, die ihnen ermöglichen, die Menschenarchitektur des Imperiums aufzuführen.)

Diese Eigenschaften wurden durch die Widerstände der Natur gegen eine menschliche Ansiedlung auf dem Boden der Hügel am Tiber von früh an gefördert. Das undurchlässige Erdreich machte eine umfangreiche Kanalisation notwendig: die Cloaca maxima, die aus einem Sumpf mit tödlichen Dünsten das Forum schuf, funktioniert noch heute. Die Stadt hatte keine Quellen mit Trinkwasser: sie führten die Bäche der Berge auf
Abb. 45 meilenlangen künstlichen Flußbetten (nichts anderes sind die Aquädukte) bis in ihr Herz hinein und machten sie wasserreich bis auf diesen Tag.

Diese Großartigkeit („wie eine zweite Natur", charakterisierte Goethe) bereitete sie auf die Lösung der kolossalen Aufgaben vor, die in dem kaiserlichen Rom gestellt wurden. Der Palatin reicht nicht aus: so werden Stücke Berg angebaut, die auf mächtigen Bogen ruhen. Ihr größtes Theater,
Abb. 46 das Kolosseum, ist zunächst nichts anderes als eine Menschenleitung, die fünfzigtausend Zuschauer auf das schnellste und sicherste zu ihren Plätzen und dann wieder ins Freie bringt. In ihren Thermen können dreitausend Menschen zu gleicher Zeit die komplizierte Behandlung des römischen Bades erfahren. Ihre Basiliken sind als Gerichts- und Markthallen für Tausende bestimmt. Thermen und Basiliken brauchen riesige gedeckte Räume.

Alles das sind zunächst Aufgaben für den Konstrukteur. Die griechische Baukunst gab gar keine Mittel für sie her: mit ihrer primitiven Art, die nur das Verhältnis von vertikaler Stütze und horizontaler Last kannte, ist kein größerer Saal zu überdachen, keine Substruktion anders als massiv auszuführen. Die Römer brauchten Wölbungen und Kuppeln, für die die Etrusker und der Orient Anregungen, aber nur bescheidene Beispiele geben konnten. Ihre geniale Ausbildung ist neben der Berechnung der Grundrisse die eigenste Leistung der Römer, die sie zugleich für alle künftigen Geschlechter vollbrachten. Unmittelbar dazu gehört die glänzende Maurertechnik, die manches von diesen Bauten trotz Erdbeben und Wetterschaden Jahrtausende überdauern ließ.

Abb. 47 Zu der Schönheit, die schon die einfache Zweckmäßigkeit gibt — einer Schönheit, die wir heute besonders zu schätzen wissen —, fügten sie die der

Abb. 45. Aquädukt in der Campagna

Proportion. Und hierin half ihnen mittelbar die griechische Kunst, indem sie ihnen zwar nicht direkte Vorbilder gab, aber ihren Geschmack verfeinerte. Die wirkliche Tat bleibt immer ihr Eigentum. Am großartigsten offenbart sich diese Schönheit im Innern des Pantheon, wenn man auch, um sie ganz zu empfinden, die modernen Veränderungen fortdenken muß, durch die die Vertikalgliederung der Wand verwischt wird. Das Verhältnis des Obergeschosses zum Untergeschoß, die Art, wie beide durch das Gesims getrennt und durch die durchlaufenden Nischen doch wieder zusammengehalten wurden, die vollkommene Himmelsgewölbeform und die Gliederung der Kuppel, die Beleuchtung durch das große Auge an ihrer Spitze, ihre Proportion zum Unterbau: alles das wirkt zu einem unvergleichlichen Eindruck zusammen. Es gibt nach dem dorischen Tempel kein Bauwerk, das so im höchsten Sinne klassisch ist, so die Seele in vollkommener Ruhe und Harmonie schweben läßt. Das Pantheon ist das einzige Bauwerk Roms, das vollständig erhalten ist. In ihm haben wir den Anhalt, die großen Ruinen zu ergänzen. Wir haben keinen Grund, es als Ausnahme zu betrachten. Das Pantheon eine „Moschee" zu nennen, ist vielleicht witzig, aber absolut falsch. Es hat gerade das, was die orientalische Architektur niemals hat, konstruktiven Ausdruck.

Die Tempel der Römer nahmen von der Marmorzeit, die Augustus heraufführte, Formen an, die den griechischen ähnlich waren. Nur waren auch sie größer und prunkvoller.

Für Räume von so großer Ausdehnung, wie sie in den Bauten Roms entstanden, reichte naturgemäß auch die bescheidene und eher nüchterne griechische Dekoration nicht aus. Es war notwendig, sie in größere Maßstäbe zu übertragen, und auch dann genügten die reichsten Formen, die sich damit gewinnen ließen, noch nicht dem Zuge zum Prunkvollen in der römischen Phantasie; namentlich konnten sich die Römer nicht mit dem bloßen Marmorton begnügen; sie wollten der plastischen Dekoration den Reiz prächtiger Farben hinzufügen, und so griffen sie nach farbigen Steinen, nach bunten Marmorarten, die der italienische Boden hervorbringt, und nach den kostbaren Steinen, für die die Weltbeherrscher die ganze Erde zur Domäne hatten. Mit Platten von bunten Steinen bekleiden sie die Wände, aus bunten Steinen bauen sie die Säule auf, die dann die griechische Furchung abwarf.

Dieser Dekoration der Innenräume muß dann auch ein reicher Schmuck des Äußeren entsprechen. Der Drang nach Belebung und Bewegtheit der Formen, der schon in Griechenland immer mehr herangewachsen war, wächst weiter und weiter. Die Mauern werden durch vorgesetzte Säulen,

Abb. 46. ***Das Kolosseum***

die keine Funktion mehr haben, sondern nur zum Schmuck dienen, gegliedert, die Gesimse treten über den Säulen in sogenannten Verkröpfungen hervor, und namentlich auch um die Kapitäle der Gesimse wird ein üppiger Reichtum von Ornamenten gelegt. Diese Ornamente wie die Rahmen um Türen und Fenster müssen immer reicher, immer plastischer werden, um sich gegenüber dem starken Kontrast von Licht und Schatten, die durch die vorspringenden Teile des Baues entstehen, genügend behaupten zu können. Durch die Wölbungen und Kuppeln, die auf runden Bogen ruhen, dringt der Rundbogen auch da in die Architektur ein, wo er nicht durch die Konstruktion unbedingt gefordert wird. Er wird sogar, wo er eigentlich ganz widersinnig ist, in der Verbindung von Säulen auch dann herangezogen, wenn diese Säulen nur eine dekorative Bestimmung haben. Gerade diese Verbindung von Säule und Bogen ist für die römische Kunst sehr bezeichnend, bezeichnend für die Abkehr von der Ruhe, für das Suchen nach Bewegung. Namentlich am Äußeren des Kolosseums, dieses riesigen Amphitheaters, das noch heute als ragendes Monument römischer Baukunst dasteht, tritt diese Verbindung des Bogens mit Säulen und zwar mit Säulen aller griechischen Ordnungen sehr deutlich hervor. Die Verbindung von Säulen verschiedener Ordnung an demselben Bau ist schon in Griechenland hie und da begegnet, aber nirgends ist sie so zum System durchgebildet wie in Rom. In den drei Stockwerken des Kolosseums ist zu unterst die schwere dorische Säule, darüber die leichtere und schlankere ionische, zu oberst die spielerische korinthische verwendet. Gerade die Verbindung von Säule und Bogen und die Verwendung der verschiedenen griechischen Ordnungen gehört zu den Eigentümlichkeiten der römischen Baukunst, die in der ganzen späteren Entwicklung nachgewirkt haben.

Eine Bauform, die bei den Römern oft vorkam, muß besonders erwähnt werden, da sie später die Grundlage wird für die Entwicklung der christlichen Kirche. Es ist die Basilika, eine Halle, in der sich der Marktverkehr und die Rechtspflege abspielten. Es handelte sich bei ihr um die Aufgabe, für diese Zwecke einen weiten bedeckten Raum zu schaffen. Die Basiliken enthielten in der Regel drei Schiffe, die durch Säulenstellungen voneinander getrennt waren und von denen das mittlere die Seitenschiffe um ein Stück überragte. Die Mauern dieser Überhöhungen waren mit Fenstern durchbrochen, und dadurch empfing die Halle ihr Licht.

Plastik

Viel weniger eigenartig und wichtig als das architektonische Schaffen der Römer war ihr Schaffen auf dem Gebiete der hohen Kunst; weil hier absolut neue Bedürfnisse und Aufgaben, die dazu zwangen, neue Formen

Abb. 47. Inneres des Pantheon in Rom

zu finden, im großen und ganzen nicht vorlagen, so begnügte man sich vielmehr mit der Nachahmung der griechischen. Die Römer waren kein Kunstvolk in dem Sinne wie die Griechen, daß sie die Gestalten ihrer Götter und ihrer Helden in naiver Sinnlichkeit zu schönen Bildern gestaltet hätten. Da sie in den Bewohnern des griechischen Olymp die eigenen Götter wiedererkannten, so begnügten sie sich meist damit, auch die griechischen Bilder für diese Götter anzunehmen. Nur für eine Art der überirdischen Wesen, die sie gestaltet hatten, fanden sie in der griechischen Kunst keine fertigen Formen. Diese göttlichen Wesen, die ihnen allein eigen waren, waren keine Schöpfungen einer sinnlichen Phantasie, sondern hatten ihren Ursprung mehr im Verstande. Es handelte sich entweder um allegorische Darstellungen der Tugenden oder um Personifikationen. Sie halfen sich bei ihrer Gestaltung so gut sie konnten damit, daß sie sich an die griechischen Formen, die sie hier nicht entlehnen konnten, wenigstens anlehnten. Ein großer Teil des Bedürfnisses an Gestalten idealistischer Kunst wurde ja einfach dadurch gedeckt, daß sie die berühmtesten Werke griechischer Kunst kopieren ließen. Eine Fülle von solchen Kopien war über die ganze römische Welt verbreitet und war jahrhundertelang die einzige Quelle, aus der die Nachwelt überhaupt ihre Vorstellungen von griechischer Kunst schöpfte.

Abb. 48 Der Wirklichkeitssinn der Römer trieb dazu, ihre Taten nicht durch Gleichnisse, sondern pragmatisch darzustellen. Auf den Triumphbögen und Siegessäulen, die als neue Bauformen so charakteristisch für Rom sind, sind die Reliefs ganz illustrativ, Historienbilder, als Dokumente gewollt und wertvoll. In den besten Zeiten können sie trotzdem eine große Schönheit haben, wie die Reliefs im Innern des Titusbogens, die zum Motiv haben, wie das Tempelgerät von Jerusalem in seinem Triumphzug getragen wird. Der Künstler hat vom Parthenonfries gelernt.

Abb. 49 Auf einem solchen Triumphbogen hat die Reiterstatue des Mark Aurel gestanden, ein schönes Werk, idealisiertes Porträt, von dem alle Reiterstatuen bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein abstammen.

Porträt Nur auf einem Gebiet der Kunst haben die Römer eine Fülle eigener Werke hervorgebracht, und dieses Gebiet ist das Porträt. An scharfer Beobachtung persönlicher Züge und an feinem Verständnis für die Psychologie weichen die römischer Künstler denen keiner anderen Völker, die vorher oder nachher künstlerisch tätig gewesen sind. Sie vereinigen mit den im ganzen griechischen Grundformen den ganzen unerbittlichen Realismus, den die Ägypter in ihren alten Porträten bewiesen haben. — Namentlich die

Abb. 48. Triumphbogen des Titus

Porträte aus der letzten Zeit der Republik und aus den ersten Jahrhunderten des Kaiserreiches gehören zu den schönsten, die die ganze Weltgeschichte der Kunst aufzuweisen hat. Übrigens ist es nicht unwahrscheinlich, daß gerade die Berührung mit Ägypten auf die römische Porträtkunst sehr stark ein-
Abb. 50 gewirkt hat. Ein Kopf wie der des Cäsar ist den späten ägyptischen Porträten viel mehr verwandt, als den griechischen oder hellenistischen.

Freilich gilt das nur für die Köpfe; sobald es sich um die Figuren handelte, trat die Abhängigkeit von der griechischen Kunst sofort wieder in ihre Rechte. Die Vorliebe der vornehmen Römer für die griechische Kultur mag der Grund dafür gewesen sein, daß sie sich größtenteils, ohne ihre persönlichen Züge fälschen zu lassen, doch lieber als Griechen wie als Römer porträtiert sahen. Und so kam es, daß die Bildhauer ihre wundervollen persönlichen Porträtköpfe auf Kopien oder freie Nachahmungen griechischer Götterleiber oder griechischer Gewandstatuen setzten, vielleicht auch deshalb, weil sie die größere plastische Schönheit des griechischen Kostüms gegenüber dem ihrigen empfanden.

Tracht Übrigens war in der Tat die römische Tracht viel weniger günstig für plastische Gestaltung, als die griechische, von der sie in ihrem ganzen Wesen sehr verschieden war, so verschieden, daß es gerade für die Tracht besonders ein großer Mißbrauch ist, wenn man, wie das gewöhnlich geschieht, Griechisches und Römisches unter dem Sammelwort antik zusammenfaßt. Wir haben es als das Wesentliche der griechischen Tracht erkannt, daß sie keine Formen an sich hat, sondern sie erst durch den Körper, der sie trägt, gewinnt, daß ihre Gliederung und ihr Faltenwurf durch ihren Körper und seine Bewegungen bestimmt werden. Sophokles, der seinen Mantel um den Körper zieht, schafft sich damit eine ganz persönliche Tracht. Man braucht nur die Figur des Cicero mit der des Sophokles zu vergleichen, um den ganzen Unterschied der römischen Tracht in einem Blick zu empfinden. Ciceros reichgefaltete Toga ist eine ganz unpersönliche Hülle, die mit den Formen des Körpers nichts mehr zu tun hat und sie vielmehr verhüllt, und deren Falten ein Sklave in stundenlanger Arbeit nach einem bestimmten System arrangiert und mit Nadeln befestigt hat, eine Hülle, die nicht nur nicht den Bewegungen des Körpers nachgibt, sondern die sogar natürliche und rasche Bewegungen vollständig unmöglich macht. Und neben dieser Tracht, die wenigstens mit der griechischen noch eine gewisse Ähnlichkeit hat, steht eine andere, deren Ursprung im Orient zu suchen ist. Diese Art der römischen Tracht ist überhaupt nicht mehr plastisch, sie verzichtet auf den freien Wurf der Falten

Abb. 49. Reiterstatue des Mark Aurel

und hat ihren einzigen Schmuck in reichen und farbigen Ornamenten, die dem Stoff eingewebt sind, und die nun steif und breit über dem Körper hängen. Aus dieser Art der römischen Tracht ist die der frühchristlichen Vornehmen entstanden, die sich dann im Ornat der katholischen Priester bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

Mit der Versteifung des Kostüms ging die Versteifung der Haartracht Hand in Hand. Die Männer trugen zumeist keinen Bart und das Haar kurz geschoren. Die Frauen schlossen sich nur in bestimmten Epochen, wo die griechische Mode herrschend war, der freien und schmucklosen Art an, das Haar aufzustecken, die bei den Griechinnen im Gebrauch war. Im ganzen dringt die künstliche Frisur ein, die von jeher orientalische Sitte gewesen war und die wir selbst noch bei den Griechen in der ersten Periode ihrer Kunst finden. Die Frisuren werden aus Flechten aufgebaut, die Stirnhaare künstlich gelockt, und in diese Frisur wird noch allerlei Schmuck eingefügt.

Malerei

Bei einem Volke, bei dem die monumentale Kunst auf den Ton des Reichen und Prunkvollen gestimmt war, mußten sich natürlich ähnliche Tendenzen auch in der Ausstattung des Hauses und in der Gestaltung des Hausrates bemerkbar machen. Kann man sich das griechische Privathaus nicht einfach genug, so kann man sich das römische Privathaus der Kaiserzeit nicht im Innern reich und komfortabel genug vorstellen.

Abb. 51

Der Schmuck der Wände war der Malerei überlassen, deren Ziel man wohl am besten so formulieren kann, daß sie Ersatz bieten wollte für all die kostbaren Dinge, die in den Palästen die Säle zierten. Marmorinkrustationen, zierliche Säulengänge, später griechische Bilder, all dies Unerschwingliche malten geschickte Hände nicht gerade in platter Imitation, oft sogar in ganz freier spielerischer Umwandlung auf die Wände hin. Auch Laub- und Fruchtgirlanden wurden durch Malerei ersetzt, ein Vorgang, der sich nicht selten in der Kunstgeschichte wiederholt hat. Schließlich wird sogar die Weiträumigkeit eines Palastes durch Blicke in allerlei Gänge, Höfe und Bäume vorgetäuscht. Aber auch diese Täuschung ist nicht platt, sondern es werden Perspektiven und Durchblicke mehr als Motive verwendet, deren Reichtum das Auge reizt und den Blick nicht hart gegen die Wand stoßen läßt.

Die Malereien wirken durch viele Vorzüge. Am meisten vielleicht durch die edle Leuchtkraft der einfachen Farben, besonders des Rot, in dem das Auge so wundervoll ausruht. (Was man bei uns Pompejanisches Rot zu nennen pflegt, ist ein gemeiner Ton, der nichts mit dem echten zu tun hat.) Aber auch die Sicherheit der dekorativen Umwertung von Naturmotiven

Abb. 50. Cäsar

ist bewunderungswürdig: Blätter und Früchte sind fein empfunden und werden doch auf das einfachste gegeben. Die figürlichen Darstellungen geben Rhythmus und Klang griechischer Originale wieder, aber die Ausführung verrät natürlich die eben nur handwerkliche Fähigkeit.

Das schönste Wandbild ist die Darstellung einer Hochzeit (Aldobrandinische Hochzeit). Der schöne Rhythmus der Linienführung ist ganz einzig und hat bis ins neunzehnte Jahrhundert immer wieder Künstler zur Arbeit in dieser Tendenz geführt.

Haus Dieses römische Haus hat noch ein besonderes Interesse deshalb, weil es für uns den Typus des südlichen Wohnhauses, auf dem ja schließlich der ganze Charakter der Architektur, auch der monumentalen, beruht, am deutlichsten und reinsten vertritt. Den Mittelpunkt des Hauses und des häuslichen Lebens bildet ein Hof, der mindestens in der Mitte unbedeckt war. Er ist von einer Säulenhalle umgeben, an der die übrigen Gemächer des Hauses, namentlich Schlafräume, liegen; diese Räume empfangen, wie die antiken Tempel, nur durch Eingänge ihr Licht. Das Haus ist meist einstöckig und verlangt deshalb eine viel größere Grundfläche als das mittelalterliche Haus des Nordens, in dem die einzelnen Räume in den Stockwerken übereinander untergebracht waren. Nach der Straße zu ist es vollständig abgeschlossen, es hat im ganzen nur einen großen Durchgang in der Mitte, der in den Hof hineinführt. In geringeren Häusern befinden sich zu beiden Seiten dieses Durchganges allerdings Läden, die aber keine Verbindung mit dem Innern des Hauses haben. Vornehmere Häuser, in denen bei der reicheren Lebensweise der Kaiserzeit und bei dem Bedürfnis einer Trennung von Herrschaft und Gesinde diese einfache Anlage nicht ausreichte, waren dadurch vergrößert, daß man die ganze Anlage nach hinten zu noch einmal wiederholte, in größerem Maßstabe, so daß sich die wichtigen Gemächer und Säle des Hauses um einen vergrößerten, mit Gartenanlagen gezierten Hof lagern. Diese Anordnung gibt dem Hause und darum der ganzen Stadt den Zug ins Breite und Horizontale. Und dieser Zug überträgt sich auch auf die monumentale Architektur. Daß daneben in einer Weltstadt mit einer sehr großen Bevölkerung von armen Leuten, wie es Rom war, auch bereits das vielstöckige Mietshaus existierte, versteht sich fast von selbst.

Straße Die Straße der römischen Zeit und der Platz wurden auch vollständig als Architekturen behandelt. Ein Forum, das von monumentalen Gebäuden eingeschlossen wurde, war ein Raum, der vollständig abgeschlossen werden konnte und beinahe wie ein großer Versammlungssaal wirkte,

Abb. 51. Wand aus Pompeji

nur daß das Dach fehlte. Der Boden wurde fast wie der im Innern des Hauses behandelt. Platz und Straße waren mit glatten Steinquadern belegt und bildeten sozusagen die gemeinsame Grundfläche, auf der sich die Gebäude erhoben. Die später entstandenen Städte und das cäsarische Rom waren nach einem gemeinsamen Plan regelmäßig angelegt. Es wurde wirklich eine Stadt gebaut, nicht wie in den mittelalterlichen nordischen Städten ein Komplex von Häusern, deren jedes eine besondere Stellung zur Straße und eine besondere Eigenart bewahrte.

4. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST AUF DEM BODEN DER ANTIKEN WELT

Das Imperium Romanum war nicht nur die gewaltigste politische Konstruktion, sondern es war auch eine Gestaltung. Von Rom aus liefen Straßen in alle Gegenden des Reiches, beschützt von gleichgeformten Kastellen, zu Städten, die nach dem Vorbild der Hauptstadt erbaut waren oder umgewandelt wurden. Und auf diesen Straßen ging mit den Beamten, Soldaten und Händlern der römische Stil in allen Dingen des Lebens, in Haus und Hausrat, Pracht, Kunst und Kunsthandwerk. Die Provinz wurde nicht Rom, neben dem Import bestand eine minderwertige Produktion. Aber die Welt hatte eine Form, und diese kann man nun griechisch-römisch oder antik nennen.

Christentum

In diese antike Kulturwelt drang von Osten her die christliche Lehre ein, um sie allmählich zu erobern und an die Stelle der abgelebten Ideen neue zu setzen. Das Judentum, in dessen Mitte die neue Religion entstanden war, und von dessen Empfindung sie viel übernommen hat, hat eine bildende Kunst nicht gekannt. Es war eine der Eigentümlichkeiten, die dieses Volk von den Völkern ringsum unterschied, daß sie keine Bilder machten. Der Gesetzgeber hatte ausdrücklich ein Verbot der Darstellung von irgend etwas, was da lebt auf Erden oder im Wasser oder in der Luft, erlassen. Offenbar, um das Volk vor der Gefahr zu schützen, solche Bilder, wie es die Nachbarn taten, als Götzen anzubeten. Es hatte für den Gründer der neuen Lehre keine Veranlassung gegeben, dieses Gesetz zu wiederholen, aber er hat es auch, wie viele anderen Gesetze des alten Bundes, nicht aufgehoben.

Zwischen dem Weltgefühl der Menschen des antiken Heidentums und dem der ersten Christen herrschte der schroffste Gegensatz. In der Einleitung zu der griechischen Kunst stand der Satz: „Niemals hat die Seele den Körper so geliebt, sie wollte ihn stark und tapfer." Dieser Satz ist die genaue Umkehrung des Urteils, das Friedrich Nietzsche über die Gesinnung der frühen Christen ausgesprochen hat. „Niemals", sagte er, „hat die Seele den Körper so gehaßt, sie wollte ihn schwach und müde."

Dieser Haß des alten Christentums gegen den Körper war ein Ausfluß seiner Grundanschauung. Das Leben der antiken Heiden war von dieser Welt. Ihre Sinnlichkeit freute sich an der Schönheit des Menschen und sah in dieser Schönheit eine Tugend. So pflegten sie und übten sie den Leib. Die Christen lebten dieses Leben nur als eine Vorbereitung für das Kommende, das Ewige. Für seine Seligkeit waren sie um so besser vor-

bereitet, je weniger das Herz an den Dingen dieser Erde hing. Die Welt war Sünde, und der Körper war ein Teil dieser Welt, zu deren Genuß ihn die Sinne zogen; je stärker ein Körper ist, desto stärker sind die Sinne, desto weniger kommt die Seele, die ja ein Teil des Jenseits ist und zum Jenseits zurückstrebt, zu ihrem Recht. So war es Sünde und Verrat an der Seele und ihrem ewigen Heile, den Körper zu pflegen. Man mußte ihn im Gegenteil schwächen und kasteien, um die Seele frei zu machen. Man kann sich den Gegensatz zwischen der Blütezeit der Antike und der Zeit des Urchristentums nicht wirksamer vor Augen führen, als wenn man mit der Statue des Sophokles das Bild vergleicht, das ein christlicher Schriftsteller des vierten Jahrhunderts von dem idealen Menschen gibt. Dort ein Mann mit gesundem und blühendem Leib, von einem schönen Gleichmaß der Stimmung, sorgfältig gekleidet, hier ein abgezehrter kranker Leib, ein trübes und mürrisches Gesicht, ein unschönes Kleid.

Eine Kultur, die auf dieser Lehre beruhte, war wenig geeignet, eine Kunst hervorzubringen, ja sie bedurfte eigentlich überhaupt keiner Kunst. Und wenn die Lehre auf das Land ihres Ursprungs beschränkt geblieben wäre, so hätte sie auch wohl keine gezeitigt. Aber sie drang in die antike Welt ein, in die Welt, die ganz mit Kunst gefüllt war, und in der noch das Leben und das Gerät des Ärmsten einen, wenn auch bescheidenen, künstlerischen Schmuck hatte. Und wenn auch die Menschen dieser Welt die Heilsbotschaft aufnahmen und sich zu der neuen Lehre bekehrten, so war doch hier so wenig wie sonst in der Kulturgeschichte die Rede davon, daß mit den Anschauungen sofort auch die Gewohnheiten sich wandelten, und daß die letzten Konsequenzen der Lehre für das Leben gezogen wurden. So kam es, daß die neue Lehre doch eine Kunst erhielt, und daß für diese Kunst zunächst die Reste der Antike die Formen lieferten.

Anfänge christlicher Kunst

In den ersten Jahrhunderten des Christentums war seine Kunst eine äußerst bescheidene. Die neue Lehre war als eine Religion der Mühseligen und Beladenen gekommen. Die Armen und die Sklaven waren ihre ersten Anhänger und mußten sich noch dazu vor den Verfolgungen der Heiden verbergen. Sie hatten nicht einmal ein Haus, um die Gemeinde zu versammeln, sondern benutzten dazu die Gänge und die Räume der unterirdischen Grabstätte. Gerade diese Ärmsten jedoch waren es, die zum Schmuck ihrer Gräber und zum Schmuck ihres Gerätes christliche Bilder und christliche Symbole darstellen ließen. Selbstverständlich standen ihnen für diesen Zweck keine Künstler, sondern nur Handwerker, und zwar Handwerker niederen Grades zur Verfügung. Wir wissen jetzt, daß sich diese Entwicklung

nicht zuerst in Rom, sondern im Orient vollzogen hat. Aber das ist nur wichtig für die Entstehung der Typen, nicht der Form. Denn das syrische Handwerk war nicht wesentlich von dem römischen verschieden.

Da war denn auch von einem schwächsten Versuch eines neuen Gestaltens nicht die Rede. Diese Handwerker konnten, wie ihre Genossen in allen Zeiten, nichts machen, als was in ihren Musterbüchern stand. So können wir an ihren Arbeiten verfolgen, wie sie für die verlangten neuen Darstellungen, übrigens meistens Bilder aus dem Alten Testament und den Propheten, die Figuren von den Darstellungen der antiken Mythen entliehen. Um Christus in dem Symbol des „Guten Hirten" darzustellen, gebrauchten sie die Gestalt des widdertragenden Hermes, für David, den königlichen Hirten und Sänger, wurde das Bild des Orpheus entlehnt, der mit seinem Spiele die Tiere meistert, für den Walfisch des Jonas das Ungeheuer, das die Andromeda bedrohte. Meistens ging man nicht einmal so weit, in Bildern die neue Lehre auszusprechen, sondern man begnügte sich mit Symbolen, wie dem Monogramm Christi und dem Fische, der als geheimnisvolle Andeutung für den Namen Christi gebraucht wurde, weil das griechische Wort für Fisch die Anfangsbuchstaben dieses Namens enthält. Daneben wurden dann freilich allmählich Darstellungen der heiligen Gestalten und Ereignisse der christlichen Legende versucht. Nur einmal fällt schon in den Katakomben eine merkwürdig frische Darstellung der Madonna mit dem Kinde auf.

Diese ganze Kunst der frühesten Zeit ist äußerlich von der heidnischen gar nicht zu unterscheiden. Der neue Inhalt ist durchaus in alte Formen gekleidet, und man müßte diesen Anfang der christlichen Kunst durchaus als Ende des antiken Handwerks betrachten, wenn nicht diese bescheidenen Darstellungen so ungeheure Konsequenzen gehabt hätten. Dieses Verhältnis änderte sich erst, als aus dem verfolgten Christentum im vierten Jahrhundert die Staatsreligion im römischen Reiche wurde, die Religion, der auch der Kaiser angehörte, und die nun stolze Tempel brauchte.

Die erste künstlerische Tat der neuen Lehre war das Gotteshaus. Zwar war man auch hier auf Baumeister angewiesen, die in der antiken Tradition erzogen waren und sich in ihren Formen bewegten. Aber neue Bedürfnisse, die eine Kirche für die Christengemeinde zu erfüllen hatte, verlangten und erhielten doch ihr Recht.

Architektur

Der wichtigste Unterschied der christlichen Kirche gegenüber dem antiken Tempel bestand darin, daß der antike Tempel ein Haus des Gottes, die christliche Kirche ein Raum für die versammelte Gemeinde war. Der ganze antike Gottesdienst hatte in Opfer und Prozession bestanden, die auf

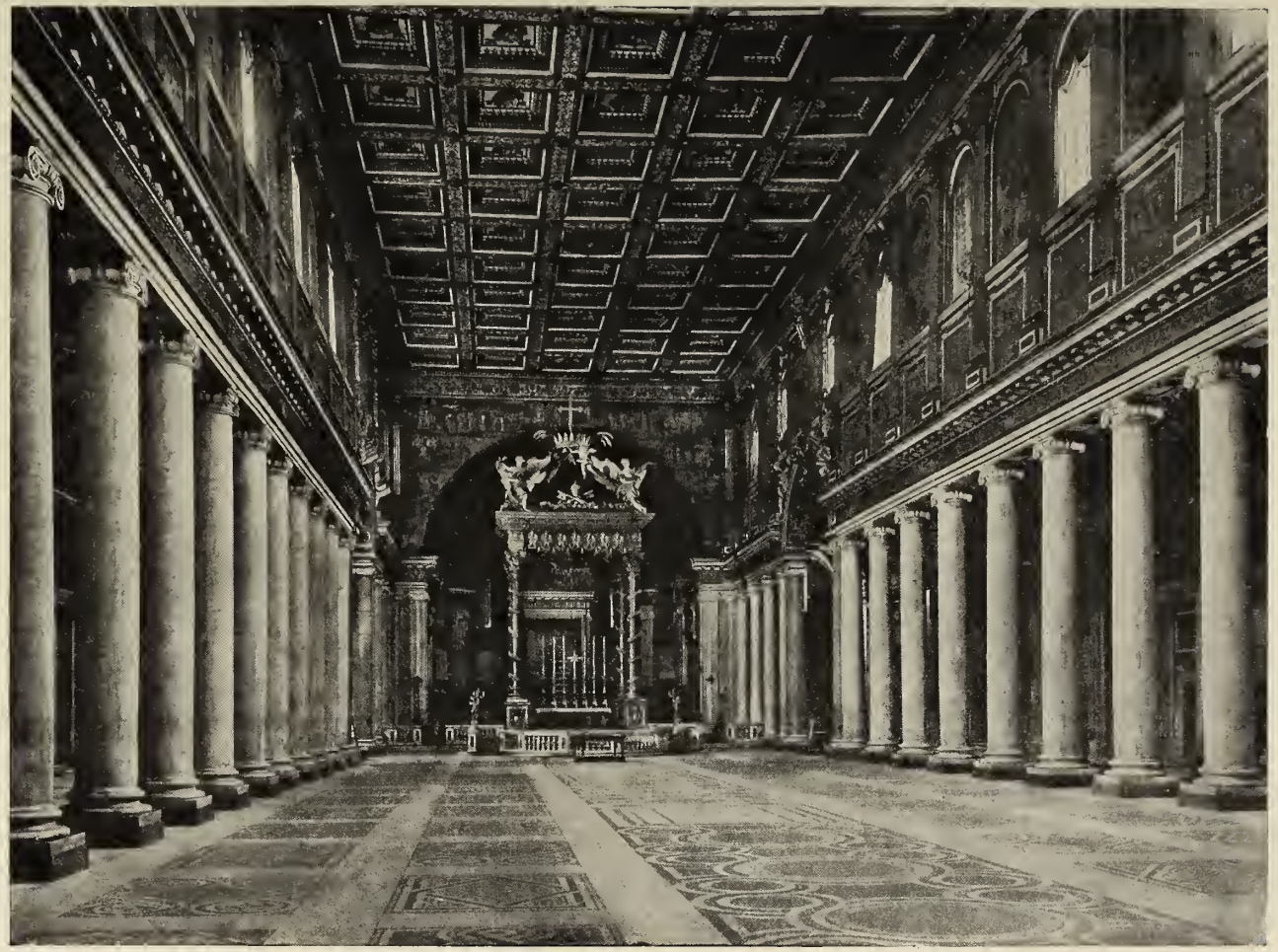

Abb. 52. ***Sa. Maria Maggiore***

dem Platze vor dem Tempel sich abspielten. Zum christlichen Gottesdienst, in dessen Mittelpunkt das Liebesmahl und die Vorlesung aus den Evangelien stand, versammelte sich die Gemeinde im Hause. War dort das Äußere das Wichtigere gewesen und zur Repräsentation geschmückt worden, so wurde es hier das Innere. Dadurch war die Form des antiken Tempels, auch mit noch so starken Veränderungen, als Grundlage für die christliche Kirche nicht zu gebrauchen. Es scheint, daß die Baumeister an eine andere Bauform anknüpften, an die Basiliken, die großen, offenen Hallen, auf den Märkten der antiken Städte, in denen Gericht und Markt gehalten wurde.

Abb. 52 Aber wenn auch die antike Basilika den Ausgangspunkt für die christliche geliefert hat, so hat sie doch nicht viel mehr als eine Anregung geben können. Die Form des neuen Gotteshauses wurde schließlich doch durch die Art des Gottesdienstes bestimmt. Den Mittelpunkt mußte der Altar bilden, an dem das Liebesmahl gegeben wurde. Um ihn herum waren zunächst die Plätze für die Priester angeordnet. Weiterhin konnten dann die Mitglieder der Gemeinde Raum finden, und schließlich die Mitglieder minderen Rechtes.

Der Raum, der diesen Bedürfnissen diente, war folgender Art. Man gelangte zunächst in das Atrium, das dem Hause vorgelagert war, und das allein den nicht vollberechtigten Christen zur Verfügung stand. Von hier öffneten sich drei Türen, die in die Schiffe des Langhauses führten, den Versammlungsort der Gemeindemitglieder. Eine Reihe von Säulen, durch Rundbogen miteinander verbunden, trennte das Mittelschiff von den Seitenschiffen und trug die Mauer, mit der das Mittelschiff über die Seitenschiffe hinausragte. Diese Mauer, ebenso wie die Außenmauern, war von Fenstern durchbrochen, die dem Hause Licht zuführten. Am Ende des Mittelschiffs setzte das Priesterhaus, das Presbyterium, an. Zunächst ein viereckiger Raum, in dessen Mitte der Altar stand, der auf diese Weise von allen Seiten des Hauses gesehen werden konnte; dahinter befand sich die halbrunde Apsis und in ihr waren die Sitze für die Ältesten der Gemeinde angebracht. Diese Form der Basilika hat eine große Bedeutung für die Baukunst dadurch gewonnen, daß sich aus ihr durch allmähliche Änderungen der romanische Dom und die gotische Kathedrale entwickelt haben. An und für sich betrachtet, steht sie als architektonische Leistung keineswegs hoch. Ihr Inneres bildet keine geschlossene organische Einheit, und der gleichmäßigen Säulenreihe mangelt der Rhythmus. Es ist wohl die Folge dieser Mängel im Innern, daß auch das Äußere ausdruckslos wurde, da es eben kein Inneres auszusprechen hatte. Aber nicht nur, daß die Baumeister das Ganze nicht recht zusammenhalten konnten, sie schufen nicht einmal die Elemente des

Abb. 53. Sa. Costanza

Baues. In den ganzen ersten Jahrhunderten wurden in Rom Säulen und Kapitäle für die christlichen Kirchen nicht neu hergestellt, sondern, solange der Vorrat eben reichte, antiken Tempeln entnommen.

Neben der Form der Basilika, die in den verschiedenen Ländern variiert wurde, spielte auch der Zentralbau eine Rolle. Er schloß sich entweder der Form des antiken Rundtempels an, oder, was häufiger geschah, er wandelte sie nach dem Prinzipe der Basilika um: das heißt, wie man in der Basilika niedrigere Seitenschiffe neben das ragende Mittelschiff legte, so führte man hier einen niedrigeren Umgang um einen ragenden Mittelbau herum.

Diese Zentralbauten stehen künstlerisch höher als die Basiliken, sie sind *Abb. 53* wirklich durchgeführte Architekturen, die an die Konstruktionskunst der Baumeister ganz andere Forderungen stellten. Mächtige Pfeiler tragen die Kuppel des Mittelraumes und die Tonnengewölbe des Umganges, die den Bauten eine ganz andere Festigkeit und eine ganz andere Einheitlichkeit geben, als das die flachen Holzdecken vermögen, die in den Basiliken die Regel bilden. Schon dieser Zusammenhang zwischen Unterbau und Decke des massiven Hauses sichert ihm das Organische und den Rhythmus, den die Langbauten der Zeit nicht haben.

Mosaik

Den künstlerischen Schmuck dieser Bauten bildeten nur Mosaiken und Vorhänge. Die Plastik war fast vollständig niedergegangen, selbst die wenigen dekorierten Bauteile, die selbständig geschaffen wurden, und die doch nur handwerkliches Können verlangten, sind ohne Form und Feinheit. Die Malerei blieb auf das Buch beschränkt.

In dem Mosaik besaß man eine Technik, die den Absichten der Zeit auf das glücklichste entgegenkam, vielleicht die Technik, die überhaupt für die monumentale und festliche Dekoration großer Wandflächen die schönste ist.

Das Mosaik läßt sich mit dem gemalten Bilde nicht vergleichen, nicht einmal mit dem strengsten im Stile gehaltenen Wandgemälde. Wenn auch in einem solchen der Maler bewußt das Bild als Fläche, als Teppich behandelt, nicht mit einem Bilde die Wand durchbricht, sondern es als bemalte Wand wirken läßt, so führt ihn doch die Widerstandslosigkeit des Materials immer dazu, die Gestalten zu modellieren und zu beleben und deshalb auch eine gewisse Perspektive anzudeuten. Er ist damit auch ganz in seinem Rechte, denn er nutzt eben die Eigenschaften des Materials und des Handwerkszeuges aus. Das Mosaik schließt dagegen seiner Natur nach Perspektive, Modellierung und Belebung aus. Sein Material sind farbige Stein- oder Glaswürfel, mit denen die Wandflächen belegt werden, es wird „gebaut“ und ist tatsächlich ein Teil der Architektur. Mit ihm und trotz seiner bleibt die Wand Wand, durch sein Material tritt sie als massives und hartes Ding in die Erscheinung, sie wird nicht nur nicht weggeleugnet, wie durch eine realistische Malerei, sondern nicht einmal um ihre Greifbarkeit gebracht, wie durch ein stilisiertes Gemälde. Ein Teil der Architektur. Durch diese Eigenschaft wird der Charakter des Mosaik bestimmt. Es unterliegt den Gesetzen der führenden Kunst wie etwa die Skulpturen eines ägyptischen Tempels, die auch mehr architektonisch als plastisch gedacht sind. Es muß große, gerade, wenig bewegte Figuren haben; Dinge von unruhiger Silhouette, wie etwa Bäume, können, wenn man sie überhaupt darstellen will, nur angedeutet, durch mehr symbolische als wirkliche Darstellung hingeschrieben werden. Dramatisch bewegte Handlungen sind nur auf kleinen Flächen darstellbar, und auch da nur in gewissen Grenzen.

Was für Ansprüche stellten nun die Christen des ersten Jahrhunderts an ihre Kunst? Man wollte das Haus festlich schmücken und den Andächtigen mehr die heiligen Gestalten zeigen, als die heiligen Geschichten erzählen. Die Kirche ist aristokratisch, sie gibt dem Volke, aber sie hält es in scheuer Verehrung, in demütiger, nicht in warm-menschlicher Liebe soll es den

Abb. 54. Mosaik aus Sa. Pudentiana in Rom

göttlichen Wesen nahen. Sie zeigt sie der Menge, im Himmel thronend, überirdisch und streng, Anbetung heischend, fremd allem Menschlichen.

Abb. 54 Die wichtigsten Mosaiken befinden sich in der meist fensterlosen Apsis. Ihre hehren Gestalten schimmern in wesenlosem Scheine aus der Dämmerung; ein himmelblauer oder goldener Grund hebt sie in eine höhere Sphäre empor, entrückt sie der Wirklichkeit. Dazu paßt ihre flächige, ungreifbare Erscheinung.

Besonders bezeichnend für den Geist dieser Kunst ist die Darstellung der Madonna. Keine Spur von der liebenden Mutter, keine Spur von „unserer lieben Frau". Eine unnahbare, stolze Himmelskönigin, die den Himmelsprinzen den Andächtigen zur Verehrung hinreicht. An dem Heiland keine Spur vom „Christkinde". Ein Prinz, der, seiner Mission bewußt, mit ernsten Augen blickt und segnet, ein Wissender.

Vor der Tür der Kirche bleibt alles Weltliche zurück, in ihr ist nichts, was an die Natur und das Leben draußen erinnert. Wer sie betritt, ist der Wirklichkeit entrückt. Das Starre dieser Kunst tritt uns am stärksten in kleinen, dunklen Kirchen der Zeit entgegen. Da übte es auch auf uns Kinder einer späten Zeit seine zugleich erhebende und beklemmende Wirkung aus. Und da begreift man auch am klarsten, weshalb das Volk, als es mitzureden hatte, als es eine Kunst nach seinem Herzen forderte, diese alte zerbrach und zerbrechen mußte.

Aber prachtvoll und festlich war der Schmuck. Farben, die tiefer glühen als gemalte und auf der bunten Fläche ein Schimmern und Spielen des Lichtes, und durch diese beiden Dinge eine unirdische Wirkung des Ganzen, wie sie sonst nur das Glasgemälde erreicht.

Es ist durchaus falsch, wenn man die Unbeweglichkeit der Figuren auf die künstlerische Unbeholfenheit oder auf eine kühle Empfindung zurückführt. Wo die Kunst nicht durch die Architektur und die Mosaiktechnik gebunden ist, erzählt sie so frei und lebendig wie in späteren Jahrhunderten. Die Buchmalereien der Epoche bieten dafür unendlich viele Beispiele. In ihnen erzählen die Maler mit derselben naiven und rührenden Wärme, die uns aus den früheren Werken der neuchristlichen Kunst so menschlich anspricht. Ja, vieles, was uns da in Bildern und Reliefs entgegentritt, geht unmittelbar auf diese Tradition zurück, so daß die Entwicklung nicht so sehr darauf beruht, daß eine neue Art des Empfindens auftritt, wie vielmehr darauf, daß man der alten auch in Werken der großen Kunst ihre Rechte gibt, in der sie bis dahin keine Rolle gespielt hatte.

Byzanz Eine besondere Note bekam die altchristliche Kunst in Byzanz, das vom vierten Jahrhundert zu immer größerer Bedeutung emporstieg, während Rom niederging. Seine Kunst ist um so wichtiger, als es die vom Abendland empfan-

Abb. 55. ***Sophienkirche in Konstantinopel***

gene umgewandelt dem Abendlande zurückgab und unmittelbar auf Ravenna, Venedig und Sizilien, mittelbar aber immer aufs neue auf den Westen wirkte.

Byzanz übernahm die Kunst Roms. Aber neben den Elementen, die jene hatte, kamen nun neue zur Geltung. Die Hauptstadt des Ostens lag auf griechischem Kulturboden und fühlte sich als Nachfolgerin der hellenischen Städte. Andererseits lag es an der Grenze des Orients, der ihm dienstbar war. Der Orient treibt alles ins Reiche, Üppige und Phantastische. Byzanz besaß Schätze genug, um seinen Werken riesige Ausmessungen und gleißende Pracht zu geben, so daß alle westlichen ihnen gegenüber ärmlich erscheinen. Der Hof hatte die Formen der orientalischen Despotenhöfe angenommen. Der König genoß wie die Großherren der alten östlichen Monarchien göttliche Ehren. Man nahte ihm mit der Proskynesis, der hündischen Reverenz, flach zu Boden geworfen, mit der Stirne die Erde berührend. Die Haltung des Fürsten ist um so starrer. Dieses Zeremoniell wurde auf die Beziehungen der Anbetenden zu den Heiligen übertragen. Diese Steifheit noch zu steigern, tragen die orientalischen Praehtgewänder, besonders die seidenen, das ihrige bei.

Im sechsten Jahrhundert gewannen die neuen Elemente die Herrschaft, und damit begann der eigentliche byzantinische Stil.

Auch hier war die Architektur die unbestritten führende Kunst. Und gerade sie hatte neue Ausdrucksmittel zu suchen, weil weder die Form der Basilika noch die des Zentralbaues genügte, um solche weiträumigen Kirchen herzustellen, wie sie hier verlangt wurden. Wölbungen, die auf festenMauern und Pfeilern ruhten, waren notwendig, und damit war die im Westen übliche Benutzung von Bauteilen antiker Tempel unmöglich gemacht. Die Baukünstler waren gezwungen, Neues zu schaffen.

Abb. 55 Der Mittelpunkt der Anlagen, als deren bei weitem herrlichstes Beispiel die Sophienkirche in Konstantinopel selbst zu bezeichnen ist, bildet ein langes und breites Hauptschiff. Es entsteht dadurch, daß man drei Räume, die mit Kuppeln, oder von denen der mittlere mit einer ganzen Kuppel, die anderen mit halben gewölbt sind, aneinander legt. Um diesen Mittelarm liegen niedrigere, die mit Kuppeln, Tonnen- oder Kreuzgewölben eingedeckt sind. Die Kuppeln sind als Hängekuppeln konstruiert, das heißt, sie legen sich unmittelbar auf das Quadrat, das die vier Halbbogen der Seitenmauern bildet, und die Ecken werden mit Pendentifs, hängenden Zwickeln, ausgefüllt.

So organisch dieser ganze Bau ist, so liegt doch sein Reiz nicht eigentlich in der ausdrucksvollen und feinen Durchführung der konstruktiven Bauteile, wie das im griechischen Tempel und im gotischen Dom und auch in den Architekturen der Renaissance der Fall ist. Die Bauteile, Wände, Pfeiler

Abb. 56. S. Apollinare in Classe

und Wölbungen, sprechen sich nicht besonders klar aus und treten nicht bedeutsam hervor. Was wirkt, ist vielmehr ihr Ensemble: einerseits die Weite des Raumes, und dann die malerischen, bei jedem Schritte wechselnden Durchblicke mit ihren Verschiebungen und Überschneidungen. Und gerade dieser Wirkung fügen die Mosaiken so ungemein viel hinzu, die alle Wölbungen und Wände überziehen und mit dem Spiel von Farbe und Licht beleben. Davon gibt wohl nur noch die Markuskirche in Venedig die rechte Vorstellung.

Soweit Säulen zur Anwendung kamen, mußten mindestens Basen und Kapitäle neu geschaffen werden. Diese Details müssen besonders erwähnt werden, weil sie in der romanischen Periode von der Baukunst des Westens mit nur geringen Änderungen übernommen wurden. Sie schließen sich entweder an das korinthische Kapitäl an oder sie zeigen eine neue Form, das sogenannte Würfelkapitäl, das in der denkbar einfachsten Weise von dem runden Säulenschaft zu dem viereckigen Balkenstück hinüberführt, in dem der Würfel unten abgerundet wird. Bei beiden Formen treten in der Dekoration Motive des Akanthus auf, die aus der griechischen Kunst stammen, dort plastisch, hier im Relief durchgeführt, immer ins Spitzige gezogen. Daneben kommt Netz- und Rankenwerk vor.

Das Äußere auch dieser innen so prunkvollen Bauten bleibt wie das der westlichen Basiliken vollständig schmucklos. Man läßt die Konstruktion hervortreten, ohne sie zu gestalten.

Die Mosaiken unterscheiden sich nicht sehr wesentlich von denen des Abendlandes. Nur herrscht hier der Goldgrund allein, und die Figuren werden noch großartiger und starrer in der Haltung, und das Material kostbarer.

Abb. 56 u. 57 Ravenna war eine byzantinische Stadt auf italienischem Boden. Die Kirche S. Apollinare in Classe ist eine westliche Basilika mit nebengestelltem Glockenturm. Aber die Mosaiken mit der Darstellung des kaiserlichen Hofes sind sprechendste Beispiele des byzantinischen Stils.

Die byzantinische Kunst ist die Grundlage geworden für die maurische, die in Europa eine Zeitlang Spanien beherrschte, und für die russische. Die maurische entwickelte sich selbständiger, die russische blieb der Mutterkunst so nahe, daß deren Formen noch heute wenig verändert in ihr fortleben.

Mit der römisch- und byzantinisch-christlichen Kunst haben die alten Kulturnationen ihre letzte Kraft erschöpft. Als Träger der weiteren Entwicklung treten zunächst die Völker des europäischen Nordens, die germanischen Stämme, ein. Sie nehmen die Kunst des Südens auf, um sie zuerst nach ihrer Empfindung umzugestalten und, nachdem sie so zu selbständigem Schaffen erzogen sind, eine eigene hervorzubringen.

Abb. 57. Mosaik aus Ravenna

5. DIE KUNST DER NEUEN NATIONEN

DER NORDEN UNTER RÖMISCHEM EINFLUSS (ROMANISCH)

Die neuen Nationen

Die christliche Kunst hatte bis ins elfte Jahrhundert hinein ihre Mittelpunkte in Rom und Byzanz, und ihre Hauptwerke sind auf dem Boden der antiken Kulturvölker gewachsen. In den Ländern der Völker, die in dieser Epoche neu in die Geschichte eingetreten waren, in den Ländern Nordeuropas, hatte man diese Kunst von Rom, der Hauptstadt der Kirche, aus, ebenso selbstverständlich übernommen, wie man das Lateinische als Kirchensprache übernommen hat. Die Kirche war international und brauchte, um ihre Einheit und um ihre Macht über alle Völker deutlich zu zeigen, eine internationale Sprache und eine internationale Kunst. Die neuen Völker hatten diese Dinge widerstandslos aufgenommen. Wenn auch naturgemäß in dieser ersten Epoche ihre Werke weniger bedeutend und weniger abgerundet gewesen waren, als die der alten Kulturvölker, wenn sie oft nur unbeholfen und stammelnd die Sprache der Kunst redeten, so lag doch gerade in ihrer künstlerischen Arbeit in historischer Hinsicht vielleicht der wichtigere Teil, der wichtigere Inhalt der Zeit. Neue Völker, Völker von unverbrauchter Kraft waren als Träger der Kunst gewonnen.

Die erste Bedingung einer Entwicklung in diesem Sinne war, daß die neuen Völker eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber der internationalen frühchristlichen Tradition gewannen, daß sie es wagten, auf ihrem eigenen Empfinden zu fußen, ihre eigene Art, die bisher noch gar nicht in der Kunst zur Geltung gekommen war, auszudrücken. Die Keime zu einer solchen Entwicklung waren ja schon in der frühchristlichen Kunst hervorgetreten. In allmählicher, aber steter Entwicklung treten diese Verschiedenheiten mehr und mehr in den Vordergrund, und das Gemeinsame wird dadurch zurückgedrängt. Zwar bleibt die Kunst der neuen Epoche auch auf der Grundlage der antiken Tradition, daher sie auch den Namen der romanischen führt, aber innerhalb ihres ganzen Schaffens machen sich doch die nationalen Elemente, die neuen Elemente deutlich bemerkbar. Man wird das Verhältnis der beiden Epochen so bezeichnen können, daß sie beide dieselben Elemente, ein römisches und ein nationales, enthalten, aber in verschiedener Mischung. In der frühchristlichen Kunst überwiegt bei weitem das römische, und das nationale ist unverbunden und unvermittelt eingefügt. In der späteren überwiegt das nationale, und beide Elemente sind zu einer neuen und organischen Einheit innig verschmolzen.

Die große Tat dieser Zeit ist die Gestaltung des romanisch genannten Domes. Und diese Tat geschah auf deutschem Boden, auf dem Teil des deutschen Bodens, der einmal römisch gewesen war. Die Idee des Imperiums, des Weltreiches mit der Hauptstadt Rom, war mit Karl dem Großen nicht gestorben. Sie trieb noch jahrhundertelang die deutschen Könige, aus welchem Stamme sie waren, über die Alpen, um sich die Kaiserkrone zu holen. Aber das Reich des Kaisers aus dem sächsischen Hause war doch von dem Reich Karls sehr verschieden. Sein Schwerpunkt lag im Osten, der nicht wie der Westen schon seit Jahrhunderten römischen Einflüssen offengestanden hatte, und das Ziel der Herrscher war mehr eine Festigung der inneren Verhältnisse innerhalb der Grenzen der Nation als eine Ausdehnung der Herrschaft über andere Völker. Wie in der Politik, so macht sich auch in der Kultur das Sondergefühl der Nation geltend. Das gilt für alle Völker, aber gerade bei den Deutschen kann man das Eintreten dieses Gefühls seinem Zeitpunkt nach ziemlich genau feststellen. Bis gegen das Ende des ersten Jahrtausends hin hatten ihre Stämme keinen gemeinsamen Namen gehabt, der Sammelname der Germanen war ihnen von den Nachbarn gegeben worden. Das änderte sich nun. Je mehr sie in die Kultur eintreten, je mehr die anderen Völker in ihren Gesichtskreis kommen, desto mehr tritt ihr Gefühl hervor, daß sie zusammengehören. Das einzige äußere Zeichen dieser Zusammengehörigkeit ist die Sprache, nicht jene fremde, römische, die die Kirche und die vornehmen Leute sprechen, sondern eben die eigene Sprache des Volkes. Volk heißt in dieser Sprache Diet, und alle, die diese Sprache sprechen, sind deshalb Diutisken oder Deutsche. Ein Volk, bei dem eine solche Entwicklung stattfand, beweist schon dadurch, daß es sich seiner eigenen Art bewußt zu werden beginnt und sie schätzt. Es ist für diese Stimmung bezeichnend, daß man beginnt, sich für das Sagengut des Volkes zu interessieren, das bis dahin keine Beachtung gefunden hatte. Wie alle kulturellen Bestrebungen des Mittelalters, so hatte auch diese ihren Ursprung in einem Kloster. Es ist ein Mönch, ein Genosse derer, die uns die schönen Handschriften, die Werke der antiken Literatur überliefert haben, Ekkehard von St. Gallen, der es sich zur Aufgabe machte, die gesamten Stoffe der deutschen Heldensage literarisch zu behandeln. Ebenso bezeichnend ist es freilich, daß er für dieses nationale Epos die lateinische Sprache wählte, wählen mußte. Deutsch war damals noch keine Sprache, die eine kunstmäßige Behandlung erlaubte.

Diese Wandlung des Empfindens mußte auch auf dem Gebiete der Kunst ihre Folgen haben. Aber sie traten hier erst später ein. Es dauert naturgemäß

am längsten, bis sich eine Stimmung in bildnerische Taten umsetzt, um so viel länger, als die Tat schwieriger ist als das Wort. Die Griechen haben fünf Jahrhunderte warten müssen, bis sie die Götter des Homer in Statuen verkörpert sahen. Wie lange hat es gedauert, bis Christen ihre heiligen Gestalten mit dem leiblichen Auge sahen! Und in der romanischen Zeit führte die leitende Rolle auch die Architektur, die, um eine Idee auszudrücken, unter Umständen ganz neue Konstruktionen schaffen mußte. Es kam also darauf hinaus, daß langsam und in allmählichen Übergängen das Alte umgebildet werden mußte. So blieb die Tradition in ihrem Rechte. Niemand versuchte auch nur, sie gewaltsam zu zerstören. Um so weniger, als bei allem Anwachsen des nationalen Bewußtseins eine Tendenz gegen Rom und gegen Römisches nicht im Sinne der Zeit lag. Ganz im Gegenteil kann man sagen, daß die Kenntnis Italiens und seiner Kunst eine immer genauere wurde, die Liebe für das Altertum wuchs. Die Reisen hoher Geistlicher nach dem Süden wurden immer häufiger, in den deutschen Klöstern beschäftigte man sich mit der antiken Literatur. Man stand nur allen diesen Dingen freier und selbständiger gegenüber.

Zu dieser eigentümlichen Mischung antiker und deutscher Elemente wurden noch andere Ingredienzien hinzugefügt.

Zuerst die Vermählung des jungen Otto mit einer griechischen Prinzessin, dann die Kreuzzüge lehrten sogar die Kultur des Orients und seine verfeinerte Kunst kennen. Prächtige Gewänder, Hörner und Tafeln mit Elfenbeinschnitzereien wurden als köstlicher Besitz ins Abendland gebracht, und die empfängliche Phantasie der jungen Völker nahm die Fabelwesen, die aus Asien stammten, ebenso willig an wie die Ornamente der römischen Kunst. Es gab keine gelehrte Betrachtung, die Kunstgut nach Stilen unterschied, und so konnte Eigenes und Fremdes zu einer organischen Einheit zusammenwachsen.

Schrift Die neue Richtung tritt natürlich auf allen Gebieten hervor, aber es ist doch unzweifelhaft, daß sie für uns zunächst am deutlichsten wahrnehmbar wird in den Werken der angewandten Kunst. Ein Blick in eine romanische *Abb. 58* Handschrift zeigt uns die Mischung aufs deutlichste. Die Lettern schließen sich an die Formen der römischen Schreibschrift an, aber das ganze Ornament erinnert an das Riemen- und Schnörkelwerk der alten irischen Handschriften, erinnert überhaupt an die Schmuckformen, die den Germanen vor der Berührung mit den Römern bekannt waren, und die man deshalb als die eigentlich nordischen bezeichnen darf, und wenn das Auge verstehen gelernt hat, so wird es ihm nicht schwer werden, sie z. B. in dem Schmuck der

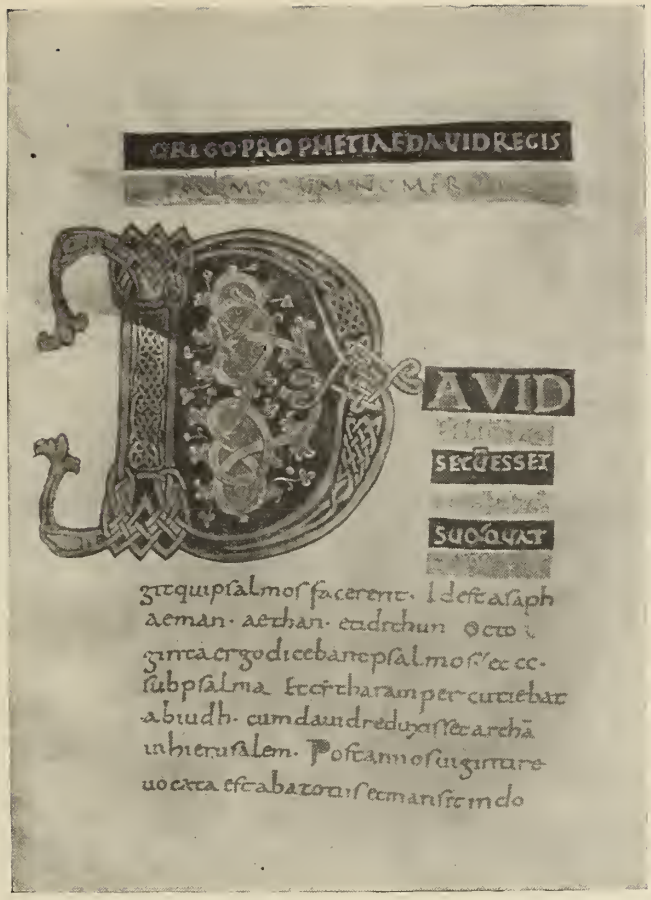

Abb. 58. Romanische Handschrift

Bauformen wiederzufinden: es ist ganz dieselbe Art von Ornamenten, wie sie sich an den Kapitälen romanischer Pfeiler in den großen Kathedralen der Zeit finden, dasselbe Ornament, das auch auf Möbeln und Werken der Kleinkunst wiederkehrt.

Tracht

Aber während hier die Antike und das Eigene nur zusammengestellt sind, sind sie in der Tracht der Zeit völlig verbunden. Wie so oft, tritt uns auch hier in den Menschen der Epoche ihr Geist gleichsam verkörpert gegenüber. *Vgl. Abb. 8*

Das Prinzip der nordischen Tracht war dem ganzen Klima nach dem der antiken entgegengesetzt gewesen. Während es im Süden im ganzen genügt, ein Gewand zu tragen, das sich nur um Hals und Hüften dem Körper fest anschließt und sich im übrigen frei um ihn bewegt, ist es im Norden notwendig, sich mit einer eng anliegenden Tracht von derben Stoffen zu schützen. Natürlich war auch zu den Deutschen früh die römische Tracht

als Mode für die Vornehmen gekommen, und man weiß, daß Karl der Große ernstlich gegen ihr Eindringen zu kämpfen hatte. In der romanischen Epoche handelte es sich nun um etwas anderes. Die alte Tracht sagte dem verfeinerten Geschmack nicht zu, die südliche erlaubte das Klima nicht: so kam es und darin liegt das Bezeichnende für den gesamten Charakter der romanischen Epoche, zu einem Ausgleich. Die alte nordische Tracht wurde zugrunde gelegt, aber die einzelnen Stücke des Gewandes veränderten ihren Charakter. Sie wurden aus weicheren Stoffen hergestellt und stark erweitert und verlängert, so daß sie freie Falten schlugen. So entstand eine Tracht, die bei aller Verschiedenheit doch in ihrer eigentümlichen Schönheit der antiken nahe steht, und ebenso wie einst die nationale Ausgestaltung der griechischen Tracht namentlich der Plastik wieder zugute kommt.

Diese Neuerung in der Tracht geht von der Kleidung der Frau aus. Es hat wohl mit einziger Ausnahme des Rokoko niemals eine Periode gegeben, in der die Frau eine so unbestritten herrschende Rolle spielte, wie in der romanischen. Es war eine durchaus aristokratische Kultur, die sich vom elften Jahrhundert ab entwickelte: ihre Mittelpunkte waren die Klöster und die Höfe, und an den Höfen entstand der Kultus der Frau, der dann sogar in die Kirche eindrang und in der mystisch-sinnlichen Verehrung der Maria seinen Ausdruck fand. Die Frau, der ein solcher Kultus geweiht wurde, um die sich das ganze Leben der ritterlichen Gesellschaft, ihre Kämpfe und ihre Spiele drehten, mußte sich seiner erst würdig machen. Aus der derben Frau, die wir an den Höfen der alten Frankenkönige finden, wird allmählich die Dame, die ihren Leib und ihren Geist verfeinert. Und diese Verfeinerung findet eben ihren Ausdruck in der Tracht. Ganz anders wie der derbe Mann einer noch bäuerlichen Zeit weiß der Ritter die Reize des weiblichen Körpers zu würdigen; aus den Schriften der Epoche ergibt sich, wie fein seine Kennerschaft in dieser Hinsicht ist. Das Ideal ist die „schwanke", die schlanke Dame. Es versteht sich von selbst, daß die Frauen darauf bedacht waren, diesem Geschmack entgegenzukommen und ihre Reize ins hellste Licht zu stellen. Daraus entsteht eine Tracht, die bis dahin unerhört war, die aber die Grundlage der Frauentracht aller kommenden Zeiten wird. Das Kleid wird so geschnitten, daß es die Taille betont und sich den Formen des Oberkörpers eng anschmiegt, während es von den Hüften in freien Falten herabfällt. Nun kann man die weiblichen Reize würdigen. In diesem Prinzip haben sich das nordische und das südliche Gewand vereint.

Zugleich und aus denselben Gründen wirft die Frau allen übermäßigen Schmuck ab, der dem verfeinerten Gefühl etwas Barbarisches war, und fügt

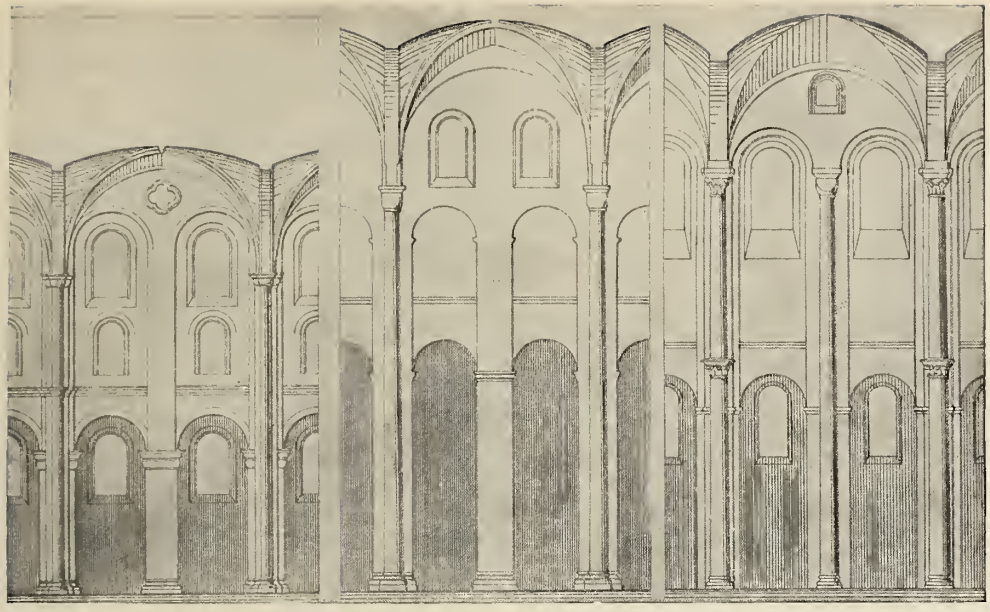

Abb. 59. Systeme von drei romanischen Domen

ihrer Erscheinung einen neuen Reiz hinzu, indem sie das Haar aus den Binden und den Schleiern befreit, die es früher umschlangen, und zuerst in Flechten, dann frei herabfallen läßt.

Der unvergleichliche Einfluß der Frau wirkt dann dahin, daß die Neuerungen, so weit das angeht, auch von den Männern für ihre Tracht angenommen werden. Was niemals sonst in der Weltgeschichte des Kostüms wiederkehrt, geschieht hier: die Frau ist das Ideal der Schönheit, dem sich der Mann soweit als möglich anähnlicht. Auch er trägt lange, fließende Gewänder aus weichen Stoffen und läßt das Haar lang und lockig über die Schultern niederfließen. Und derselben Tendenz fällt auch der Bart zum Opfer. Die Ähnlichkeit geht so weit, daß auf den naiven Bildern in den Handschriften Mann und Frau fast nicht zu unterscheiden sind.

Architektur

Wenn man aus der Betrachtung der Schrift und der Tracht das Wesen des romanischen Geschmackes empfunden hat, so wird man die Architektur leicht als eine notwendige Konsequenz dieser Kultur und als ihren mächtigsten Ausdruck erkennen. Es findet dieselbe Entwicklung statt: die Lebensformen werden nach eigener Empfindung umgewandelt, und in dem Schmuck tritt Nordisches und Antikes nebeneinander. Ja, sogar die Vorliebe für das Schlanke, die in der Frauentracht zutage tritt, wirkt auf den Charakter der Architektur und verfeinert ihre Formen immer mehr und mehr. Sie bereitet hier wie dort den großen Umschwung vor, den die gotische Periode vollendet.

Abb. 59

Die Kirche erfuhr in der romanischen Epoche sehr wesentliche Veränderungen gegenüber der altchristlichen Basilika, deren technisch und ästhetisch bescheidene Formen um so weniger genügen konnten, je mächtiger und reicher die Geistlichen und die Klöster wurden, je größere Ausdehnung und Pracht sie ihren Kirchen zu geben vermochten.

In der Basilika war das merkwürdig Unharmonische der altchristlichen Kunst, dessen Ursache in der unorganischen Mischung von neuen und alten Elementen lag, besonders deutlich zum Ausdruck gekommen. Bei aller Großartigkeit, die sie in ihrer Gesamtwirkung, und wenn man so sagen darf, in ihrem Effekt erreichen konnte, bleibt etwas Unausgeglichenes und Unbefriedigendes in ihren eigentlichen Bauformen. Die Wände, die auf den mit Rundbogen verbundenen Säulen ruhen, das Holzdach, das über dem Steinbau liegt, das alles hat etwas noch Rohes, ist mehr nur die Andeutung und Absicht einer Bauform, als eine Erfüllung. Es fehlt ihr die Einheitlichkeit. Und da kann von dem Rhythmus, auf dem das Wesen aller rein architektonischen Wirkung beruht, schon gar nicht die Rede sein. Der Inhalt der romanischen Zeit ist es, daß sie in allmählichen Wandlungen diese Mängel beseitigt und einen in sich geschlossenen Kirchenbau schafft, der dann auch
Abb. 60–63 nach außen als stolzer und einheitlicher, schön gegliederter Körper sich darstellt.

Diese Entwicklung setzt bei den Säulen ein. Gerade lange Reihen von Säulen, die mit Rundbogen verbunden waren, und die ungegliederten Seitenwände mit ihren Fensterreihen, die darüber emporwachsen, lassen den Mangel an Rhythmus am deutlichsten empfinden. Solange man einfach antike Säulen aus alten Tempeln in die Kirchen hineinverbaute, blieb es beim alten. Aber der Vorrat wurde knapper, und an manchen Orten waren solche Stücke gar nicht zu erreichen, sie mußten mit großer Mühe nachgemacht werden und wurden eben doch anders. Man hatte nicht das feine und leicht bearbeitbare Material der Alten, den Marmor, sondern war auf das gröbere und härtere, den Granit angewiesen. Und man stand diesem noch dazu mit minderwertigem Handwerkszeug und mangelhafter Erfahrung gegenüber. Die romanische Säule, besonders die der älteren Zeit, zeigt ziemlich derbe Proportionen und weder die Kannelierung noch die leichte Schwellung, durch die alle antiken Säulen von den frühdorischen bis zur spätrömischen so lebendig organisch und elastisch wirken. Vielleicht ist es dieser Schwierigkeit, die sich der Herstellung von Säulen entgegenstellte, zuzuschreiben, daß man zu den einfachen viereckigen Pfeilern griff, mit denen sich übrigens auch der Rundbogen viel besser verband. Zuerst tritt

der Pfeiler noch ziemlich deutlich als Notbehelf auf, man ließ ihn mit den Säulen abwechseln, ihn nur für jede zweite oder gar dritte eintreten, wodurch ja immer die Zahl der kostbaren Säulen um ein Drittel oder gar um die Hälfte kleiner wurde. Dabei ergab sich von selbst ein gewisser Rhythmus: Pfeiler, Säule, Pfeiler, Säule oder: Pfeiler, Säule, Säule, Pfeiler, Säule, Säule. Die gleichmäßig verlaufende Reihe war zu einer gegliederten geworden. Daraus ergab sich dann von selbst die Gliederung der Oberwand. Man konnte über die Bogen, die von jeder Stütze zur folgenden liefen, größere spannen, die nur die Pfeiler verbanden, also immer zwei kleine zu einer Gruppe zusammenfassen. Und auch da, wo man die Säulen ganz verschwinden ließ und nur Pfeiler anwandte, kam es zu ähnlichen Gruppierungen, die später noch eine besondere Bedeutung gewannen, nachdem die gewölbte Decke die hölzerne verdrängt hatte.

Dieser Schritt zur Wölbung war der entscheidende für die neue Form der Kirche, die aus der alten Basilika entstand. Es waren wohl zuerst praktische Gründe, die es wünschenswert erscheinen ließen, statt der in ihrer Haltbarkeit zweifelhaften und feuergefährlichen Holzdecke dem Bau eine massive Dachung zu geben, Haus und Dach einheitlich aus demselben Material herzustellen. Man griff dabei auf dieselbe Konstruktion zurück, die die Römer für ihre großen Monumentalbauten hatten einführen müssen, auf das Gewölbe. Zuerst wurde das Mittelschiff in seiner ganzen Länge mit einem Tonnengewölbe eingedeckt, während in den Seitenschiffen schon frühzeitig das Kreuzgewölbe eingeführt wurde, das man für die kleinen Ausmessungen der Krypta schon anwenden gelernt hatte. Der Unterschied beider Gewölbearten für die Konstruktion ist der, daß das Tonnengewölbe auf die tragenden Mauern in ihrer ganzen Ausdehnung einen starken Druck ausübt, während das Kreuzgewölbe, das auf vier Ecksäulen ruht, nur an diesen vier Punkten den Druck konzentriert. Infolgedessen müssen die Mauern, die ein Tonnengewölbe tragen sollen, ganz außerordentlich stark sein, während bei dem Kreuzgewölbe nur die Eckpunkte sehr stark unterstützt sein müssen und die dazwischen liegende Mauer etwas leichter ausfallen kann. Aber auch das Kreuzgewölbe verlangt immerhin ein dickes und festes Mauerwerk, so daß die romanischen Kirchen nach außen hin sich durch große Mauerflächen und kleine Fenster charakterisieren, und daß auch im Innern große Wandflächen entstehen.

Bestimmend für die Entwicklung der romanischen Kirche war besonders die Eigenschaft des Kreuzgewölbes, daß es sich nur über einem quadratischen Grundriß errichten läßt, und daß die Rundbogen, auf denen das

Gewölbe ruht, eine reguläre Halbkreisform haben müssen. Die Wirkung dieser Eigenschaften trat in dem Augenblick zutage, als die Konstruktion aus den Seitenschiffen auch in das Mittelschiff eindrang. Die Gewölbe der Seitenschiffe hatten ihre natürlichen Stützpunkte in den Säulen, die die Schiffe voneinander trennten. Sie konnten folglich, da eben, wie schon gesagt, ein quadratischer Grundriß nötig war, nur ebenso breit sein, wie zwei Säulen voneinander entfernt waren. Wenn man nun das Mittelschiff, wie das ja seiner ganzen Stellung schon in der alten Basilika entsprach, breiter machen wollte, als die Seitenschiffe, so blieb nichts anderes übrig, als für sein Kreuzgewölbe immer eine Säule zu überspringen, so daß es also gerade die doppelte Breite der Seitenschiffe erhielt.

Dadurch kam in den Grundriß der ausgebildeten romanischen Kirche eine strenge Gesetzmäßigkeit. Aber die Einführung des Kreuzgewölbes hatte noch andere Folgen. Die rhythmische Gliederung der Stützenreihe bekam eine ganz neue Bedeutung. Es war ja nur eine notwendige Konsequenz der Konstruktion, daß die Pfeiler, die das höhere und breitere Gewölbe des Mittelschiffes trugen, massiver und kräftiger ausgestaltet wurden, während die Pfeiler, auf denen nur die niedrigeren und kleineren Gewölbe des Seitenschiffes ruhten, bescheidenere Formen annahmen. Und weiter: die vor diesen kräftigeren Pfeilern angebrachten Pilaster mußten, um die Bogen des Gewölbes tragen zu können, bis zur Höhe des Baues emporwachsen; dadurch wurde dann die Mauer über den Arkadenbogen von selbst und auf natürliche Weise gegliedert.

Durch diese Folgen des Kreuzgewölbes wurde die romanische Kirche als ein organisches und wohlgegliedertes Ganzes, das zwar noch geschmückt werden kann und auch reich geschmückt wird, das aber den wesentlichen Eindruck von den rein architektonischen Formen empfängt, von dem Ausdruck seiner Teile und ihrem Zusammenwirken.

Wir haben uns das Wesen der romanischen Kunst an den Handschriften und an der Tracht klargemacht. Es liegt nahe, an dieser Stelle zu fragen, wie weit der Innenraum der Kirche dieselbe Mischung antiker und nordischer Elemente erkennen läßt.

Vergleicht man die durchgeführte Pfeilerbasilika mit der alten Säulenbasilika, aus der sie entstanden ist, so ist der wesentliche Unterschied des Gesamteindrucks dieser: die Säulenbasilika beruht auf dem horizontalen Bauempfinden, das die griechische und dann alle südliche Architektur überhaupt beherrscht; die Pfeilerbasilika läßt zwar auch noch die horizontalen Linien betont, aber sie betont daneben, besonders durch die Pilaster,

die bis zum Gewölbe aufsteigen, auch schon die vertikalen Linien. Und in dem vertikalen Bauempfinden haben wir einen charakteristischen Zug der nordischen Architektur zu sehen. Wir können ihn nicht erklären. Er beruht auf den tiefsten und mit Worten nicht auszudrückenden Eigenschaften der Völkerpsyche. Die Betonung der Horizontalen gibt den Bauten etwas Lastendes und Beruhigtes, die Betonung der Vertikalen etwas Strebendes und Sehnsuchtsvolles. Die südlichen Völker scheinen jenes, die nordischen dieses instinktiv vorzuziehen. Erst in der folgenden Periode, der sogenannten gotischen, kommt das vertikale Bauempfinden zur unbeschränkten Herrschaft und bestimmt den ganzen Geschmack. Daß es in der romanischen schon anklingt, aber durch die von der Antike übernommenen Formen noch in Schranken gehalten wird, das ist eben in ihrem oben bezeichneten Wesen begründet und kennzeichnet dieses Wesen aufs neue.

Und dasselbe Empfinden tritt uns in dem Äußeren der romanischen Kirchen, ja hier vielleicht noch deutlicher entgegen.

Die alte Basilika war äußerlich unansehnlich und ungegliedert. Die romanische Zeit wünschte ihre Gotteshäuser auch nach außen hin schön und reich erscheinen zu lassen. Die Umwandlung des Äußeren entspricht der Umwandlung des Inneren. Vor allem darin, daß die großen Mauerflächen nicht mehr ungegliedert verlaufen; man teilte sie durch Lisenen und verband die Lisenen durch Friese von kleinen Rundbogen, die unter dem Gesimse die Mauern nach oben abschlossen. Später wurden die Mauern der Kirche und der Türme auch gern mit offenen, säulengestützten Rundbogenarkaden geschmückt, die sich mit ihren feinen Formen gegen das Mauerwerk schön absetzten und den schweren und ernsten Ton des Ganzen um etwas milderten. Die wichtigste Veränderung aber war das Eintreten der Türme. Zwar hatten auch die frühchristlichen Basiliken mitunter einen Turm gehabt, aber er hatte sich dann als besonderes Bauwerk, getrennt von dem eigentlichen Hause, erhoben. In der romanischen Zeit wurden die Türme zu *Vgl. Abb. 56* organischen Teilen des Kirchenbaues, gewissermaßen seine Pointen, durch die seine wichtigsten Teile nach außen hin deutlich betont wurden. Die Grundform der Kirche war schon in der frühchristlichen Zeit das Kreuz geworden. Diese Form war dadurch entstanden, daß man zwischen die Halle und die Apsis ein Querschiff eingeschoben hatte, das seine Entstehung gewiß dem Wunsche nach einer Vergrößerung des Baues zu verdanken hatte, zum Teil aber auch sicherlich der Absicht, das heilige Zeichen des Christentums in dem heiligen Hause symbolisch zur Geltung zu bringen. Die romanische Kirche hatte diese Kreuzform noch energischer betont; an der Stelle, wo

durch die Kreuzung des Hauptschiffes eine Vierung entstand, die gewissermaßen den Mittelpunkt des ganzen Hauses bildete und gewöhnlich auch den Altar enthielt, erhob sich der Hauptturm. Ferner wurde die Hauptfassade mit dem großen Portal durch zwei Türme flankiert, die meist viereckig waren und oben durch ein achteckiges Mittelglied in die runde Form übergeführt wurden, und diesen pflegten meistens zwei runde Türme, die etwas kleiner waren, an den Seiten des Chores zu entsprechen. So wurde der ganze Bau nach außen hin durch die Türme zu einer einheitlichen Baugruppe zusammengehalten. In der Gruppierung der Türme besteht die eigentümliche Schönheit der romanischen Bauten, die auch von den gotischen Kathedralen niemals übertroffen wurde.

Vgl. Abb. 60 u. 62

Überblickt man die romanische Kirche als Ganzes, so tritt in der Hauptmasse des Baues die Horizontale als herrschende Linie hervor, besonders durch die Rundbogenfriese und die Arkaden, die diese Richtung für das Auge sehr stark hervorheben, so stark, daß die vertikalen Lisenen dagegen nicht aufkommen und nur in zweiter Linie mitsprechen. Dagegen ist die vertikale Tendenz siegreich durchgedrungen in den Türmen, die hoch über die Masse des Baues sich in die Luft hinein erheben und das Lastende dieser Masse zwar nicht aufheben, aber doch sehr erheblich abschwächen. Sie sind aus dem nordischen Bauempfinden hervorgegangen, das hier immer selbständiger mit dem antiken Kunstgut schaltet.

In derselben Weise wie die Bauformen mischt sich Eigenes und Antikes, frei behandelt und halb zu Eigenem gemacht, in den Schmuckformen der romanischen Kirchen.

Ornament

Im Innern war Raum für plastischen Schmuck an den Säulen und Pfeilern und an den Bogen. Die Basen der Stützen, der ionischen Basis nachgebildet, erhielten vier Eckblätter von fast natürlicher Gestaltung. Die Säulenschäfte, die nicht die ausdrucksvolle Kannelierung der alten zeigten, wurden, besonders in späterer Zeit, gern mit Ornamenten bedeckt, deren Motive, Schachbrett- und Flechtmuster so sehr an Holzschnitzereien, mitunter an Kerbschnittarbeiten erinnern, daß man sie vielleicht als Erinnerungen an altgermanische Holzbauten ansprechen darf. Die Kapitäle sind von zweierlei Art. Entweder stellen sie sich als Nachbildung des korinthischen dar, bald besser, bald schlechter verstanden und bearbeitet, oder sie beruhen auf einer neuen Lösung des Problems, die aus dem Norden stammt; sie besteht darin, daß von dem runden Säulenschaft zu dem quadratischen Bogenansatz ein würfelartiger Aufsatz überführt, der unten abgerundet ist, ähnlich wie in den byzantinischen Bauten. Die vier Seiten dieses

Würfelkapitäls sind reich ornamentiert. Die Motive klingen bald an antike, bald an germanische, mitunter an orientalische an. Mit großer Naivität wurden alle Werke, die in den Gesichtskreis der Künstler traten, benutzt, und antike Ranken, nordisches Flechtwerk, orientalisches Fabelwesen neben- und durcheinander gestellt.

Sehr bezeichnend ist auch, daß die Uniformität der Bauglieder, die in der antiken Architektur herrscht, verschwand. War es die überquellende Kraft, war es ein Ausfluß des germanischen Individualismus? Jede Säule, jedes Kapitäl bekam eigenes Ornament und war nur durch einen gemeinschaftlichen Grundton mit den anderen verbunden.

Am Äußeren des Baues sind dieselben Bauelemente geschmückt und in derselben Art. Aber es kam noch ein neues hinzu: die kleinen Konsolen, auf denen die Rundbogen der Friese ruhten. Und hier trat zuerst ein Ornament auf, das weder aus fremder noch aus eigener Tradition stammte, sondern dessen Motive der Künstler aus der heimischen Natur schöpfte. Die schönsten Beispiele dieser Art sind wohl die Konsolen am Bamberger Dom, hunderte, in denen sich kaum einmal dasselbe Motiv wiederholt. Die Freude an der Natur und an den heimatlichen Dingen, die hier hervortritt, mußte notwendig ein wichtiger Faktor für die weitere Entwicklung werden. Die Künstler, die sich von ihr leiten ließen, öffneten der Kunst eine neue Türe.

Die Pointe der äußeren Erscheinung der Kirche war das Hauptportal. Hier wurde denn auch der Schmuck gehäuft, während er im übrigen mit weiser Sparsamkeit angewandt wurde, und hier war eine der wichtigsten Stellen gegeben, an denen sich die Plastik entwickeln konnte.

Plastik

Die Plastik, also gerade die Kunst, die in der antiken Kultur die wichtigste und recht eigentlich die maßgebende Rolle gespielt hatte, war bei dem Untergange dieser Kultur vielleicht gerade deshalb am gründlichsten vernichtet worden. In der altchristlichen Kunst rechnet sie gar nicht mit oder doch nur in Werken der Kleinkunst, die nicht in Betracht kommen. Die südlichsten Länder konnten am wenigsten von der Antike los und die nördlichen waren noch nicht frei genug, um eigen zu gestalten. Erst mit und nach der Entwicklung der romanischen Architektur in den Ländern der neuen Völker fing auch die Plastik wieder an, ihre Rolle zu spielen, und sie wurde, wie sie werden mußte: sie wurde wie die ganze Kultur, wie die Architektur, die Malerei, die Sprache, die Schrift der Zeit war. Die antiken Formen lagen zugrunde, aber ein neuer Geist schaltete frei mit ihnen und konnte seine eigene Empfindung gestalten.

Abb. 60. Katholische Pfarrkirche in Andernach

Abb. 61. Inneres der katholischen Pfarrkirche zu Andernach

Abb. 62. Der Dom zu Limburg

Abb. 63. Inneres des Domes zu Limburg

Während aber in der Architektur die führende Rolle der germanische Norden spielte, scheint es, soweit man die Entwicklung heute übersieht, daß in der Plastik das romanische, südliche Frankreich vorausging. Die Provence, die ehemalige römische Provincia, war alter Kulturboden, und Künstler, die hier Vorbilder für plastisches Schaffen suchten, hatten bessere Muster vor Augen, als irgendwo sonst, außerhalb Italiens. So knüpfte denn die christliche Plastik dieser Landschaft unmittelbar an die Antike an und von hier verbreitete sich dann die neue Kunst durch Nordfrankreich in die deutschen, namentlich in die sächsischen Lande hinein, immer mehr durchtränkt von starker und eigener Empfindung der Nordländer, so daß schließlich nur noch gewisse Äußerlichkeiten in den Köpfen und in der Komposition und ein gewisser monumentaler Zug von der Antike übrig blieb. In dieser Form bestand die Plastik bis in die gotische Zeit, die, wie wir sehen werden, durch die Veränderungen der Architektur diese Kunst dann in ganz andere Bahnen lenkte.

Die erste Anregung zum plastischen Schaffen brachten in die Länder des Nordens die von Süden und Osten importierten Elfenbeinreliefs, die nicht nur zur Nachahmung reizten, sondern auch für die Arbeit in Erz und Stein die Muster wurden. Diese italienischen und byzantinischen Werke der Kleinkunst hatten, wie man sich erinnern wird, ebenso wie die Buchmalereien, einen frischen und lebhaften Ton, der so merkwürdig und doch erklärlich von dem starren Stile der großen und monumentalen Werke absticht. Wie später in der neuchristlichen Kunst geht also die Entwicklung in dieser Epoche, und zwar für die Malerei ebenso wie für die Plastik, nicht dadurch weiter, daß ganz Neues empfunden und geschaffen wird, sondern dadurch, daß Dinge, die man vorher nur in kleinen Formaten wagte, nun auch in die hohe und große Kunst eindringen. Freilich muß man, um sich die folgende Entwicklung ganz erklären zu können, auch daran denken, daß die neuen Völker bei geringerem Stilgefühl und ungestümerem Temperament die Lebendigkeit der Empfindung und Darstellung, die sie bei ihren Mustern vorfinden, noch ganz erheblich steigern.

Als ältestes Beispiel deutscher Plastik sind die Bronzetüren am Dome von Hildesheim zu erwähnen, Werke des Bischofs Bernward aus dem elften Jahrhundert. Man kann sich keine bezeichnenderen Arbeiten einer jugendlich naiven Kunstübung denken als diese Reliefs. Eine Phantasie von geradezu kindlicher Rücksichtslosigkeit ist da am Werke gewesen. Gottvater kommt in das Paradies, um die Menschen wegen der Übertretung seines Verbotes zu bestrafen. Er kommt wie ein Vater oder ein Lehrer, der Kinder auf verbotenen Dingen ertappt hat. Und wie solche Kinder stehen Adam

Abb. 64. Synagoge und Kirche (Straßburger Münster)

und Eva da, beide sagen mit geduckter Gebärde, daß sie es nicht gewesen sind, Adam zeigt auf Eva, Eva zeigt auf die Schlange. Wer weiß, wie phantasiebegabte Kinder Sagen und Geschichten zeichnend zu erzählen pflegen, der wird von der Übereinstimmung frappiert sein.

Dieser Drang zum dramatischen Erzählen spielt in den ganzen folgenden Kunstepochen eine wichtige Rolle. Ebenso der Trieb, die Darstellungen durch feine Züge zu beseelen. Für ihn ist das erste Beispiel das Relief auf den sogenannten Externsteinen bei Horn in Westfalen.

Dieses Relief, das in großen Ausmessungen aus dem Felsen herausgearbeitet ist, und zwar im Anfange des zwölften Jahrhunderts, zeigt die Kreuzabnahme, und es ist, trotz der Unbeholfenheit der Formen und der Technik, eine der ergreifendsten Darstellungen dieses Ereignisses. Der Körper Christi ist vom Kreuzesstamm losgelöst, das leblose Haupt fällt herunter. Da tritt die Maria hinzu und stützt es mit unsagbar zärtlichen Händen.

Von solchen Anfängen geht die Entwicklung der Plastik im Norden aus. Im Laufe des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts tritt dann das antikisierende Element, das, wie gesagt, zuerst im Süden Frankreichs eine Rolle spielt, immer mehr hervor. Aber es vervollkommnet und verfeinert sich zu gleicher Zeit auch die Naturbeobachtung. Es kommt zu derselben schönen und ausgeglichenen Mischung der entlehnten und der eigenen Elemente, wie wir sie in der Schrift, der Tracht, der Architektur gefunden haben. Der Schauplatz dieser Kunst sind Frankreich, die Länder am Rhein, ferner das sächsische und das fränkische Land.

Die älteren Teile des Straßburger Münsters enthalten Statuen, die zu
Abb. 64 dem Schönsten dieser Kunst gehören. Besonders die Figuren der Synagoge und der Kirche, „schwanke" Frauengestalten, zeigen die Feinheit und Eleganz, deren sie fähig ist.

Im Bamberger Dom sind dieselben Gestalten, eine Eva und die Standbilder König Heinrichs und seiner Gemahlin bemerkenswert. Die Frauengestalten zeigen freilich, wie noch lange Zeit, die mangelhafte Kenntnis des Nackten. Aber die Köpfe sind von einem wundervollen Liebreiz, der doch in der Folgezeit zunächst völlig wieder verlorenging. Man sieht, daß die Künstler da nicht von irgendeiner Tradition bestimmt waren, diese Köpfe sind aus dem Leben geholt, blonde fränkische Mädchen von genau demselben Typus, wie wir ihn heute noch in der Landschaft finden, lächeln den Beschauer mit hellen Augen an. Noch größer ist die realistische Wahrheit in den Männerfiguren. Den männlichen Körper kennen die Meister offenbar

Abb. 65. Die „Goldene Pforte“ des Domes zu Freiberg

recht gut. Der Künstler der Heinrichsfigur war deshalb imstande, auch die Gewandung so darzustellen, wie sie durch Form und Bewegung des Leibes bedingt ist, nicht in konventionellen Falten. Und der Kopf und besonders die Hand sind vollends auf das sorgfältigste nach der Natur studiert. Bis zu den Statuen des Donatello gibt es keine von gleicher Lebensfülle. Und dabei bleibt die Kunst durchaus monumental. Das Kleinliche und „Geklaibelte", das später in die deutsche Art hineinkam, und aus dem Dürer sie erst befreien mußte, hatte hier noch keine Stelle. In großen Zügen ist das Wesentliche gegeben, der Stil der Plastik, der Steinplastik mit solcher Sicherheit festgehalten, wie in der guten griechischen Zeit. Das ist nämlich das Merkwürdige, daß diese Skulpturen viel mehr an griechische Kunst erinnern, die damals doch überall völlig unbekannt war, als an die vermittelnde römische, die man zu kennen begann.

Abb. 65 In manchen Skulpturen an den sächsischen Domen, wie etwa in dem Lünettenrelief der Goldenen Pforte in Freiberg, hat es diese antikisierende Gesinnung über die eigene Empfindung völlig davongetragen. Man wird an die Reliefs erinnert, die im dreizehnten Jahrhundert in Italien NiccolòPisano schuf, und mit denen die italienische Renaissance begann. Alle Figuren sind schön, die Raumfüllung und Anordnung von übersichtlicher Klarheit, aber das Bild lebt nicht recht.

Abb. 66 Viel nationaler und kraftvoller ist die holzgeschnitzte Kreuzigungsgruppe in Wechselburg. Sie wird für die Charakteristik der Epoche besonders bedeutungsvoll, wenn man an die Holzplastik der gotischen Epoche denkt, in der die Künstler die Möglichkeit des Anstückens, die das Material bot, zu einer mehr malerischen Behandlungsweise ausnützten und ins Bewegte und Krause verfielen, womit sie dann auch die Steinmetzen ansteckten. Hier führt vielmehr die strengere Steinskulptur, und so hält sich auch die Holzgruppe in strengen und schlichten Formen. Ja die Formen sind durch das Schneiden aus dem Holze herber als die Formen, die man aus dem Steine schlug.

Vgl. Abb. 8 Den Höhepunkt erreichte die romanische Plastik in den Steinfiguren im Dome zu Naumburg, in denen die fürstlichen Stifter und ihre Frauen porträtiert sind. Man muß sie als die besten Skulpturen bezeichnen, die jemals in Deutschland gemacht worden sind, und ihnen einen hohen Rang unter den Skulpturen der Weltkunst anweisen. Die Meister dieser Figuren gehen sehr weit im Realismus. Sie wollen nicht nur ganz individuelle Bildnisse geben, sondern die Menschen in bestimmten Situationen darstellen. So zieht die eine Frau den Mantel vor das Gesicht, wie um sich gegen einen starken

Abb. 66. Kruzifix in Wechselburg

Luftzug zu schützen, eine andere sieht man die Blätter des Gebetbuches umwenden und die Lippen murmelnd bewegen. Die scharfe und unabhängige Beobachtung des Lebens, die sich in der Erfindung äußert, tritt dann in der Individualisierung zutage: die Köpfe und Hände, die Charakteristik der Formen verblüffen geradezu. Mit solchen Vorzügen, die ja gerade der Kunst der Nordländer eigen sind, verbindet sich ein Geschmack, wie sie ihn nicht immer beweist, und der diese fast genrehaft aufgefaßten Porträte in die Sphäre der großen Kunst erhebt. Wir haben es hier ohne Frage mit einem der Höhepunkte germanischen Kunstschaffens zu tun.

Warum eine weitere Entwicklung in demselben Geiste nicht erfolgte, warum das umgewandelte Empfinden und der neue Stil diesen schönen Anfängen keine Fortsetzung erlaubte, werden wir später sehen.

Malerei

Die Architektur war die führende Kunst der Zeit, und neben ihr stand in erster Reihe die Plastik, deren sie bedurfte, die in demselben Material und mit dem Bau zugleich entstand. Die Malerei war nicht von gleicher Wichtigkeit. Zwar hat man, wie an seinem Platz erzählt worden ist, die Farbe immer für die Gestaltung des Kircheninneren herangezogen, aber es handelte sich mehr um dekorative Bemalung als um eigentliche Malerei. Das Bild hatte nicht Selbstwert, sondern war nur ein Element des Schmuckes. Es war nicht gerade eine Nachahmung des Mosaiks, aber doch ein Surrogat für diese prächtigere und schwierigere Technik. Sogar das Kolorit erinnert an das Mosaik.

Abb. 67

Die romanischen Wandbilder hatten wie die Mosaiken den Zweck, eine „Bibel der Armen" zu sein, die Andächtigen an die heiligen Gestalten und Ereignisse zu erinnern. Wir wissen, daß in den großen Mosaiken die thronenden göttlichen Figuren, umgeben von Engeln und Heiligen, strahlend in himmlischem Glanze dargestellt, in den kleineren Szenen aus der Bibel und den Evangelien erzählt wurden. In den Wandgemälden der romanischen Zeit sind dieselben Dinge zu sehen, nur daß der Unterschied zwischen großem und kleinem Format verschwindet. In der Apsis bleibt es bei den majestätischen Gestalten, aber sonst treten auch die erzählenden Darstellungen mit größerer Wichtigkeit auf. Bei jenen Schilderungen bleibt der strenge Stil der Mosaiken in Geltung, wenn auch allmählich die Arbeit mit Pinsel und Farbe zu größerer Freiheit und Lebendigkeit der Figuren führt, bei diesen findet ein engerer Anschluß an die alten Buchmalereien statt, so eng, daß man oft glaubt, es handele sich nur um Vergrößerungen solcher Bilder.

Diese erzählenden Gemälde sind gerade ihres Ursprungs wegen in der Frühzeit der Epoche recht unbeholfen. Die Illustrationen der Bücher waren

Abb. 67. Wandgemälde

eigentlich doch mehr geschrieben als gemalt, die Arbeiten mehr von Kalligraphen als von Künstlern. In den Manuskripten stehen sie deshalb ausgezeichnet zur Schrift und bilden mit ihr ein stileiniges Ganzes. In den großen Maßstab und auf die Wand übertragen, wirken sie dagegen zu dünn und schwächlich. Dazu kommt, daß die Schreiber keine Kenntnis von der Natur hatten, und das kleine Format die mangelhafte Lebensfähigkeit der Gestalten verbarg. Mit der Übertragung in das große Format wurden auch alle Fehler vergrößert.

Erst allmählich erfolgte eine Anpassung an die neuen Aufgaben. Und wenn auch nicht ein einziges Bild existiert, in dem auch nur annähernd eine künstlerische Höhe erreicht ist, wie in den besten Skulpturen, die eben nicht von Geistlichen, sondern von Fachleuten gearbeitet wurden, so ist doch auf den späteren größere Sicherheit der Form, ruhige monumentale Haltung, feine Linienführung zu finden. Die Skulpturen werden dabei nicht ohne Einfluß gewesen sein. Die Augen der Maler sahen hier statt der schemenhaften Figuren der Handschriften lebensfähige, kraftvolle Gestalten. Besonders in der besseren Zeichnung der Gewänder und ihrer Falten wird man die Einwirkung dieser Plastik auf die Malerei erkennen.

Wie man im einzelnen über diese Gemälde urteilen mag, so viel steht fest, daß der europäische Norden damals auf dem Wege zu einer monumentalen Malerei war. Diese romanischen Wandgemälde standen auf einer unvergleichlich höheren Stufe als die, aus denen Giotto, der Bahnbrecher der großen Malerei der Renaissance, seine Kunst entwickelte. Und man kann zweifeln, ob nicht die Vorzüge des germanischen Empfindens, seine Kraft und Innigkeit, auch in dieser Art der Malerei zu erschöpfendem Ausdruck gelangt wären. Aber es kam anders. Im gotischen Kirchenbau verschwanden die Mauern, und damit waren der Malerei die großen Flächen entzogen; sie schuf sich kleinere, Tafeln und Blätter.

Die Buchmalerei entwickelte sich nun wieder zu größerem Realismus als die Wandmalerei. Ganz besonders tritt das in den Illustrationen zu weltlichen Büchern hervor, in denen es zu ausgesprochenen Wirklichkeitsschilderungen kommt, und infolgedessen Landschaften, Innenräume und Menschen aus der Zeit und dem Lande des Malers wenigstens angedeutet werden. Hier wird die Technik immer feiner und zierlicher, miniaturhafter, hier bereitet sich eine Beherrschung der Natur auch im Detail vor, die später für große Malerei von Bedeutung werden sollte.

So wenig wie in den übrigen Kapiteln kann hier bei der Knappheit des Raumes eine Übersicht über die Entwicklungen in den einzelnen Ländern gegeben werden. Doch ist es notwendig, die Modifikationen des Stils in einigen Gegenden zu erwähnen, weil sie einmal besonders bezeichnende Beispiele für die örtlichen Einflüsse sind, dann aber auch schon hier den Unterschied zwischen nördlichem und südlichem Kunstempfinden aufzeigen, der in der nächsten Epoche zu einer scharfen Trennung führt.

Italien

Wir haben gesehen, daß es besonders nationale Geschmacksrichtung war, die im Norden aus der alten Basilika die romanische Kirche entstehen ließ. Es ist also nur selbstverständlich, daß es in Italien, wo dieser Antrieb fehlte, im Grunde bei der Form der Basilika blieb. Ja, während man sich im Norden durch die Wölbungen, die Pfeiler verlangten, und die ragenden Türme von der Antike immer stärker entfernte, näherte man sich ihr in Italien, indem man nur die Feinheit ihres Details studierte und nachzuahmen versuchte. Nicht die Konstruktion war die Hauptsache, sondern die Schönheit des Schmuckes.

Und schön war der Schmuck dieser Bauten außen und innen.

Besonders wurde freilich das Innere bevorzugt, wie das eben auch in der älteren Basilika der Fall gewesen war. Die Bauteile, besonders die Säulen, wurden sorgfältigst detailliert. Aber den Hauptnachdruck legte man auf

Abb. 68. S. Zeno in Verona

die Dekoration der Wände, die durch Inkrustationen mit farbigem Marmor und mit Mosaiken überzogen wurden. Aber damit nicht genug: auch die Säulen, die Fußböden, die Chorschranken erhielten einen reichen und feinen Schmuck, als dessen Urheber die Cosmaten, eine Künstlerfamilie, bezeichnet werden. Dieser Schmuck besteht in einem Marmormosaik von größter Zierlichkeit und Anmut, so kleinlich, daß er die Monumentalität ein wenig schädigt, aber so reizvoll, daß man den Künstlern deshalb nicht gram sein kann.

Abb. 68 Auch zum Schmucke des Äußeren verwandte man die Marmorinkrustation, nur mit größeren Flächen. Daneben tritt als wichtigstes Motiv die Säulenreihe mit Rundbogen auf. Solche Blendarkaden werden in mehreren Reihen übereinander um das ganze Bauwerk herumgeführt. Der schiefe Turm von Pisa hat sechs Stockwerke von ihnen übereinander.

Eine besonders merkwürdige Abart bildeten die Normannenkirchen in Sizilien. Die Grundlage lieferte die italienische Basilika, das nordische Empfinden ihrer Erbauer trat in der stärkeren Höhenrichtung, besonders in der Verbindung der Türme mit dem Hause hervor, Kuppeln und Mosaiken beruhten auf dem Vorbilde von Byzanz, ein spitzes Heraufziehen der Bogen über den schlanken Säulen und die reichen Gewölbeverzierungen mit Stalaktitengehängen waren ein Erbteil der maurischen Kunst. Eine phantastische Schönheit ist diesen Bauten eigen.

Eine Mischung romanischer und byzantinischer Elemente fand in der Markuskirche von Venedig statt.

Die Betrachtung Venedigs, die dem kunst- und schönheitsfrohen Auge eine berauschende Fülle von Genüssen bietet, hat auch für den, der in die Zusammenhänge der Kunst mit der Natur und den Schicksalen einer Landschaft hineinblicken will, eine ganz einzige Bedeutung. Es gibt keine zweite Stadt, in der diese Zusammenhänge so klar vor Augen treten.

Venedig ist von der Terra ferma durch die tote Lagune getrennt. Räumlich ist diese Trennung gewiß nicht groß, aber kulturell ist sie sehr scharf. Die Lagunenstädte, die von italienischen Ureinwohnern als Zufluchtsstätten vor den eindringenden Horden Attilas gegründet sein sollen, haben von ihrer Entstehung an ihr Schicksal von dem des übrigen Italien getrennt. Der Weg, der sie mit der Welt verband, war der Seeweg, der nach Osten führte, nach Dalmatien, Griechenland, der Levante und Byzanz. Mit diesen Ländern, und besonders mit ihrer glänzenden Hauptstadt standen sie in fortwährendem Verkehr, von ihrer Kultur und ihrem Geschmack empfingen sie die entscheidenden Anregungen, ihre Kunstarbeiten führten sie zum

Abb. 69. Paläste in Venedig

Schmuck ihrer Kirchen und Häuser und Körper bei sich ein. Der Einfluß der Verkehrsländer, der sich in allen großen Seehandelsstädten bemerkbar macht (man denke an den englischen in Hamburg!), war in Venedig ganz besonders stark. Seine Kunst machte wohl schließlich die westliche Entwicklung mit, aber zögernd genug, und jeder Stil wurde durch orientalisches Wesen modifiziert.

Die Markuskirche, die in der Zeit entstand, da der orientalische Einfluß am größten war, und die für Jahrhunderte den eigentlichen Mittelpunkt des ganzen venezianischen Kunstlebens bildete, zeigt dieses Verhältnis sichtbar an und tat viel dazu, die besondere Art Venedigs zu bestimmen.

Zwar die ursprüngliche Fassade war romanisch, aber die ganze Anlage des Zentralbaues mit seinen Kuppeln, die ganze Bau- und Schmuckgesinnung durchaus byzantinisch. Sie ist sogar für diesen Stil das beste Beispiel, da die charakteristische Dekoration in der Hagia Sophia durch Tünche und islamitische Moscheenausstattung zugedeckt ist.

Der Mosaikschmuck war aber gerade in diesen Kirchen mehr als bloße Zutat. Denn es gehört zu den Eigentümlichkeiten der byzantinischen Architektur und ihrer Ableger, daß nicht wie im Westen die Gliederung und der Ausdruck der Bauteile eine große Rolle spielen. Glatt und ungegliedert erheben sich Pfeiler und Wölbungen. Was reizt, ist die Größe und das interessante Spiel der sich überschneidenden Linien. Aber recht wirksam wird auch dieser Reiz erst, wenn die leuchtenden Farben und das Gold der Mosaiken hinzukommen und in dem wechselnden Licht geheimnisvoll zu gleißen und zu glühen beginnen, glatte Flächen und Wölbungen unterscheiden und gegeneinander spielen lassen.

In dieser reichen Stadt wurde auch zuerst das Haus des vornehmen Bürgers bis zum Palazzo gesteigert, und es entstand schon im frühen Mittelalter der besondere Typus, der bestehen blieb und in dem Wechsel der Zeiten niemals die Grundformen, sondern nur die Schmuckformen wechselte. Be-
Abb. 69 stimmend war, daß der venezianische Palazzo nicht an der Straße, sondern am Kanal lag. So wurde der Abschluß nach der Straße, der im Osten und Süden den bezeichnenden Zug des Hauses bildet, aufgegeben, und die ganze Fassade in Bogenstellungen, Loggien und Fenstern durchbrochen. Die Heiterkeit, die das Haus durch diese Leichtigkeit gewann, wurde durch Bemalung und Vergoldung noch erhöht.

DIE TRENNUNG DES NORDENS UND DES SÜDENS

Als ein Glauben, in dem sich alle Völker der Erde vereinen sollten, war die christliche Religion in die Welt getreten. So hatte die christliche Kirche, die entstand, international werden müssen. Von ihrem Mittelpunkt Rom hatte sie ihren Siegeszug durch die westlichen Länder angetreten und überall hin dasselbe Gotteshaus und denselben Ritus des Gottesdienstes gebracht: wie ihre Sprache, so waren ihre Kunstformen lateinisch gewesen. Da ihre heiligen Stätten die einzigen Sitze der Kultur und der Bildung waren, da ihre Künstler Geistliche waren, so hatten die nationalen Empfindungen, die Empfindungen der Laien, des Volkes, nur einen bescheidenen Einfluß ausgeübt. Die Laien empfingen nur, sie wirkten nicht mit. In Häusern, die mit ernstem und düsterem Bilderschmuck versehen waren, wurde der heilige Dienst gefeiert: alles Weltliche, alles, was an das Diesseits, das Leben, die Natur auch nur erinnerte, wurde mit eiserner Strenge fern gehalten. In gewaltigen Zeichen schrieb man dem Volke die Mahnungen an das Jenseits, an die heiligen Gestalten und Ereignisse hin. Man zog es nicht zu ihnen heran, sondern hielt

es in ferner und scheuer Verehrung. Und so lange es nur stolze Abteien und Klöster und fürstliche Sitze gab, die Kirchen bauten, blieb es bei dieser aristokratischen Kunst. Ein Umschwung trat erst ein, als neue Mittelpunkte des nationalen Lebens entstanden: die Städte, in denen nicht die Gebildeten, das heißt hier immer: lateinisch Gebildeten, sondern die Bürger, einfache Männer, die Macht hatten. Ihr Empfinden und ihre Sehnsucht schufen ein neues Christentum, ein volkstümliches, und auf der Grundlage des neuen Glaubens entstand eine neue Kunst, die vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert in fortwährender Entwicklung blühte, und die man im Norden als Gotik, in Italien als Renaissance zu bezeichnen pflegt. Ein und derselbe Antrieb war dort wie hier wirksam, um zu Erscheinungen zu führen, die doch äußerlich sehr verschieden sind. Das ist sehr einfach zu erklären: das neue Christentum war Volksreligion, und deshalb wurde seine Kunst national, deshalb mußten sich die Völker trennen.

Nur aus dem Verständnis der religiösen Bewegung des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts kann man zu einem Verständnis für diese große und für uns wichtigste Periode der Kunst gelangen.

In allen westlichen Ländern kamen die Städte zu Reichtum und Ansehen: in Deutschland, wo das Reich der Hohenstaufen zerfiel, in Italien, wo es eine solche zentrale Macht nie gegeben hatte, aber aueh in Frankreich, wo sie sich zu bilden begann, und in Burgund, wo ein verhältnismäßig starkes Fürstentum bestand. Das junge Bürgertum war betriebsam und schuf aus Industrie und Handel neue Werte. Die reichen Städte bauten ihre Kirchen, die Bürger weihten Altäre und Schmuck. So trat die Empfindung der Laien in ihre Rechte.

Man kann die Bewegung, die nun folgte, vielleicht am besten mit dem Satze bezeichnen: das Volk bemächtigte sich des christlichen Glaubens. Vielleicht war es nie befriedigt gewesen von dem, was man ihm gegeben hatte, vielleicht war es auch jetzt erst so reif geworden, ein eigenes Verlangen zu empfinden. Jedenfalls ist es nun nicht mehr zufrieden mit äußerem Dienst und Werk, das innerlich leer läßt. Die Menschen suchen ein innigeres Verhältnis zu den heiligen Gestalten und Ereignissen: sie wollen mit dem Herzen teilnehmen an dem Leben und Leiden des Heilandes, mit ihm in ein persönlicheres und vertraulicheres Verhältnis kommen. Sie sehnen sich nach einer Religion, die ihnen herz- und mundgerecht ist.

Den deutlichsten Einblick in das, was damals in den Menschen vorging, gewährt die Entwicklung der heiligen Spiele, der Mysterien und Mirakel. Seit jeher hatte man in der Kirche an den großen Festen in Chorliedern die

Geschichte der Geburt und der Auferstehung vorgetragen, als einen Teil des Gottesdienstes, in lateinischen Versen, und hatte dazu einzelne Gestalten auftreten lassen. Dann, in der romanischen Epoche, waren einzelne Verse in der Volkssprache eingeschoben worden. Diese Spiele waren dem Volke lieb; sie sprachen lebhafter zu seiner naiven Phantasie als die hehren Bilder in der Kirche. Man folgte dem Wunsche des Volkes, wenn man sie schließlich ganz in seine Sprache übertrug und nicht mehr in, sondern vor der Kirche spielte, wie es vom dreizehnten Jahrhundert an überall geschah. Immer mehr und mehr wurden durch solche Wandlung die heiligen Gestalten, die man früher als überirdische Erscheinungen von fern sah, vermenschlicht und den Zuschauern nahegebracht. Sie sahen die Ereignisse vor ihren Augen lebendig sich abspielen, tragiert von ihresgleichen und zum großen Teil in den gleichen Kostümen, die sie selbst trugen. Und der Ton wurde immer herzhafter und freier. Auch der Humor trat, wenigstens in den Mirakeln, den Spielen aus dem Leben heiliger Männer und Frauen, in seine Rechte.

Wie immer weckte auch hier die Sehnsucht den Erlöser. Es war der heilige Franz von Assisi, der dem Volke die Religion schuf, die es brauchte.

Ein weltfroher, junger Aristokrat, lebte er ein Leben voller sinnlicher Genüsse, bis ihn der Anblick menschlicher Not erweckte. Dann weihte er sein Leben dem Dienste Gottes und der Menschen. Im härenen Gewand, von einem Stricke gegürtet, zog er aus und predigte das Evangelium mit schlichten und begeisterten Worten, nicht mit den Worten, nicht in der Sprache der Tradition, mit eigenen Worten in der Sprache des Volkes. Viele folgten ihm nach. Bettelmönche, Franziskaner und Dominikaner predigten in derselben Weise, erzählten lebendig und herzhaft die heiligen Geschichten, ebenso volkstümlich, wie die Spiele sie darstellten. Selbst arm, gingen sie zu den Armen, spendeten die Sakramente und hörten die Beichte, lebten mit dem Volke und hörten, was ihm not tat.

Niemand hat so eindringlich das Evangelium der Liebe nach Christus gepredigt wie der heilige Franz. Und doch schied ihn eines von dem Nazarener: seine Liebe galt nicht nur Gott und den Menschen, sondern auch der Natur. Wie der Buddha, fühlte er sich eins mit der Kreatur, und in einer Weltempfindung, die uns heute als monistische wiederum vertraut ist, nannte er Sonne und Mond und Tiere und Pflanzen seine Brüder und Schwestern. Die Natur, nach der alten christlichen Lehre das Feindliche und Sündige, war ihm heilig. Das war von unendlicher Tragweite: er schuf dadurch der Empfindung der Abendländer ein Recht innerhalb der Religion, die aus dem Morgenlande stammte.

Alles das mußte auch die kirchliche Kunst von Grund auf umwandeln. Wie sich diese Wandlungen vollziehen, das kann an dieser Stelle nur in großen Umrissen angedeutet werden, da es sich nur um die Grundzüge handelt, die der Kunst des Nordens und des Südens gemeinsam sind.

Für die Kirche ergaben sich neue Formen als notwendig, da sie sich nicht mehr an einen Fürstenhof oder ein Kloster anschloß, sondern in der Stadt für das ganze Volk erbaut wurde.

Die Malerei und Plastik mußten vollends eine vollständige Erneuerung erfahren. Wie die Predigt und die Spiele, kamen sie dem Bedürfnisse des Volkes entgegen, indem sie die lateinische Feierlichkeit verließen und einen herzhaften volkstümlichen Ton annahmen. Ebenso wie jene Veranstaltungen, verfolgten sie ja den Zweck, die heiligen Gestalten und Ereignisse nicht mehr zu schildern, sondern im wahren Sinne des Wortes zu „vergegenwärtigen".

Das war mit den Mitteln der mittelalterlichen Tradition nicht zu erreichen. Die erstarrten Gestalten der Mosaiken hatten schließlich keine Spur von Leben und Empfindung mehr besessen, sie mußten menschlich empfindenden weichen. Der Künstler will nicht die typisch gewordenen Bilder mechanisch wiederholen, aus einem eigenen und inneren Erleben der Vorgänge schafft er neue. Um sie greifbar hinzustellen, um den Beschauer in die Situation hineinzuziehen, dazu geben ihm das Leben und die Menschen die Formen. Was er draußen in der Welt von ihrem Treiben und Gehaben in Freude und Schmerz gesehen hat, er will es nicht mehr vergessen, wenn die Türe seiner Werkstatt hinter ihm zufällt, im Gegenteil, es gestaltet sein Schicksal mit, erhöht es künstlerisch.

Diese Entwicklung geht um so schneller, als allmählich die Kunst aus den Händen der Geistlichen in die Hände der Laien gleitet, aus den Händen von Menschen, denen der Inhalt alles ist, in die Hände von Menschen, denen die Form Eigenwert besitzt. Sinnliche Freude an der Welt, Freude am guten Handwerke, die Grundeigenschaften aller künstlerisch begabten Menschen, treten ans Werk.

In diesem Entwicklungsgange sind deutlich verschiedene Phasen zu unterscheiden.

Die erste könnte man die Wiedergeburt der Phantasie nennen. Die Tradition hat noch nicht ganz ihre Macht verloren. Mit ihr wirkt eine tiefe Innigkeit der Teilnahme an den evangelischen Legenden darauf hin, den Bildern einen gehobenen Ton zu wahren. Der Künstler nimmt nur soviel von seinen Erinnerungen und Beobachtungen der Wirklichkeit in sein Wesen

hinein, wie durchaus notwendig ist, um es zu beleben. Die Darstellung des Schauplatzes, die an Stelle des alten Goldgrundes tritt, ist noch nicht Welt, die innerlich belebten Gestalten sind noch nicht Menschen. Alles bleibt in einer höheren Sphäre, schwebt zwischen Himmel und Erde, zwischen Traum und Wirklichkeit. (Vierzehntes Jahrhundert.)

Aber dabei konnte es nicht bleiben. Der Blick, der einmal auf die Wirklichkeit gerichtet ist, dringt tiefer und tiefer. Die Freude an lebensvollen Gestalten treibt den Künstler von der Beobachtung zum Studium der Natur. Die Form wird ebenbürtiger Zweck, ja sie kann Selbstzweck werden. Die Freude an der Wirklichkeit reißt ihn fort, daß er den Inhalt vernachlässigt. Seine Welt, seine Landschaft, seine Stadt, seine Menschen will er zeigen, wahr bis zur Täuschung. Er ist weltlich gesinnt, trotzdem er geistliche Stoffe darstellt. (Fünfzehntes Jahrhundert.)

Erst in einer dritten Phase kam es zu einem harmonischen Ausgleich. Die Errungenschaften des Naturstudiums werden nicht aufgegeben, aber alle überflüssige Weltdarstellung verschwindet. Die Künstler behalten nur soviel davon zurück, um ihren wieder groß und innig gedachten Werken den Schein des Lebens zu geben.

Wie die Grundempfindung, so sind auch diese Phasen in der Kunst des Nordens und des Südens dieselben, wenn auch die abweichenden Verhältnisse sie an einer Stelle beschleunigen, an der anderen verlangsamen.

Und doch trennen sich in dieser Epoche die Entwicklungen im Norden und im Süden. Sie mußten sich trennen, wie eine kurze Überlegung zeigt.

Eine höfische und kirchliche Kunst kann international sein, eine volkstümliche nicht. In demselben Augenblicke, da das Volk und das nationale Empfinden bestimmend auftraten, war die Gemeinsamkeit der Formen zerrissen. Trieb dieses Empfinden im Tieflande Nordeuropas vom Römischen fort, so trieb es in Italien naturgemäß zum Römischen, zum Antiken, hin. Deshalb erscheint die neue christliche Kunst im Norden als Neugeburt, als Gotik, in Italien als Wiedergeburt, als Renaissance.

Das Bauempfinden war verschieden, wie wir aus früheren Betrachtungen wissen, und die Bedingungen waren andere. Andere Verhältnisse bestimmten die Art der Malerei und Plastik, die im Süden in monumentalen Werken sich aussprechen durfte, während im Norden für solche Raum und Mittel fehlten, und die Kunst auf kleinere Maßstäbe gewiesen war. Und je mehr die Kunst zur Natur ging, desto verschiedener mußte sie werden: Landschaften, Städte, Typen, Empfindungen und Gebärden, in allem gab es Gegensätze.

Wie sich die neuen Ideen durchsetzten und die Kunst langsam wandelten, wie sich im einzelnen diese Wandlungen im Norden und in Italien vollzogen, das ist der Gegenstand der folgenden Kapitel.

DER NORDEN GANZ BEFREIT

DIE ENTSTEHUNG DER GOTISCHEN KIRCHE

In der altchristlichen Zeit war die Architektur die unbedingt führende Kunst gewesen. Das Kirchenhaus war das erste und dringendste Bedürfnis der Anhänger des neuen Glaubens. Eine ganz bestimmte Aufgabe war zu lösen und zwang die Künstler, schöpferisch zu sein, eine neue Form zu finden. Die bildenden Künste hatten sich eher mit den alten Gestaltungen behelfen können, da ein ausgesprochenes Bedürfnis nach neuartigen nicht vorlag, und was verlangt wurde, mit dem Rest antiken Handwerks sich bestreiten ließ. Der Norden, der der Tradition freier gegenüberstand, hatte aus der Basilika den romanischen Dom entwickelt, und gerade durch diese Tat erst recht die Architektur zur wichtigsten künstlerischen Tätigkeit gemacht. Schon diese Entwicklung des Kirchenhauses trieb weiter; es ist ein Grundgesetz, das sich durch die ganze Geschichte der Kunst verfolgen läßt, daß ein Gedanke nicht eher verschwindet, bis er einmal durchgeführt und zu seiner Pointe gebracht worden ist. *Abb. 70–75*

So ist es nicht wunderbar, daß im Norden die neue Bewegung der Geister zuerst und zu kräftigst auf die Baukunst wirkte. In Italien war das, wie wir sehen werden, nicht der Fall. Diese Verschiedenheit hatte die einschneidendsten Folgen für die Entwicklung hüben und drüben.

Was tat den neuen Christen not? Ihre Kirche sollte nicht mehr ein höfisches, es sollte ein Volkshaus sein. Es gab keine Schranken, die das Volk von den Herren trennte, es gab keinen weit erhöhten Chor. Vor allem aber mußten ihre Kirchen hochragen, ein Wahrzeichen des stattlichen gemeinen Wesens. Nun gab es in den Landschaften, die hier in Betracht kommen, in den Tiefebenen Nordfrankreichs und Deutschlands keine Hügel, auf die man sie stellen konnte. Die romanischen Dome, die sich an Klöster und Herrensitze anschlossen, lagen meist auf solchen natürlichen Erhöhungen, die Kirchen der neuen Städte hatten kaum bei bewegtem Terrain solche Plätze. Und wie sahen die Städte aus? Die Not der wilden Zeiten forderte ihre Befestigung. Sie waren von festen Ringmauern umschlossen, und diese Mauern waren um so leichter zu verteidigen, je geringer ihr Umfang war,

je dichter sie von den wehrhaften Bürgern besetzt werden konnten. Da hieß es mit dem Raum in der Stadt auf das äußerste geizen. Eng wurden die Straßen gezogen, und die Bürger gingen mit ihren Häusern auf kleinen Grundstücken stark in die Höhe, um möglichst viel Raum bei möglichst wenig Bodenfläche zu haben. Sollte die Kirche innerhalb dieses Gewirres schmaler und hoher Häuser eine dominierende Stellung haben, so mußte sie mehr ins Steile geführt werden als in der früheren Zeit.

Es war schon früher gesagt worden, daß der Zug ins Vertikale das Bauempfinden der nördlichen Menschen beherrscht. Er hatte bereits bei der Umbildung der alten in die romanische Kirche bestimmend eingewirkt. Aber er war noch gebunden gewesen durch die rundbogigen Gewölbe, die aus dem Süden gekommen waren, und etwas von der horizontalen Richtung, die dem Bauempfinden der südlichen Völker entspricht, in die Häuser hineinbrachte. Die Tendenz, diesen Bann zu brechen, die früher oder später jedenfalls gesiegt hätte, wurde nun durch die neuen Verhältnisse und Bedingungen, unter denen in den Städten gebaut wurde, mächtig gefördert und mußte schnell zur Herrschaft kommen.

Und noch eins kam hinzu. Freilich ein Moment, das sich nicht so bestimmt formulieren läßt, weil es mit den geheimnisvollsten Gefühlen zusammenhängt. Die ganze Religion war leichter und schwungvoller geworden. Der weltabgeschiedene, schwere und eher finstere Charakter der romanischen Kirche konnte den Menschen des neuen Glaubens nicht mehr zusagen. Ihrer Empfindung entsprachen hohe Räume, lichtdurchflossen, von leichten, aufwärtsstrebenden Gliedern gebildet. Es durfte schon von der Welt draußen Gottes Sonne und etwas von Gottes freier Natur auch in das Haus des heiligen Dienstes mit hineindringen. Ja, wer will sagen, ob nicht diese unbestimmte und wohl niemals ausgesprochene Empfindung noch stärker wirkte als die sehr bestimmten äußeren Bedingungen. Es ist ja schwer, sich vorzustellen, wie sich solche Empfindungen in Taten umsetzen. Daß sie es tun, lehrt aber jede Seite der Geschichte.

Die Bauweise, die diesen Forderungen die Erfüllung brachte, nannten die italienischen Architekten „Gotisch". Sie meinten die Bezeichnung als Scheltwort, sie wollten sie ihren Volksgenossen damit nicht nur als fremd, sondern als barbarisch brandmarken.

Konstruktion

Um das neue Empfinden auszudrücken, bedurfte es einer Änderung der Konstruktion. Man muß sich daran erinnern, was die romanische Architektur auf dem Wege ins Vertikale und Leichte aufgehalten hat. Das Kreuzgewölbe mit Rundbogen läßt sich nur auf der Grundlage eines Vierecks

errichten und nur bis zur halben Höhe des Durchmessers führen. Außerdem wird durch seine Massivität eine große Stärke der Mauer gefordert, die seinen Druck an bestimmten Punkten zu tragen hat. Dadurch wurden die Kirchen schwer und lastend, deshalb durften sie nur wenige und kleine Fenster haben. Es kam also darauf an, eine Konstruktion zu finden, die die Mauern entlastete und erlaubte, die Wölbungen auf jeder Grundlage bis zu jeder Höhe zu führen.

Diese neue Konstruktion entstand in dem germanischen Norden Frankreichs, während noch überall der romanische Stil herrschte. Sie wurde dann in der Periode der bürgerlichen Kunst in Deutschland aufgenommen und bis zur letzten Konsequenz durchgeführt.

Mit der Entlastung der Mauern hatte man schon in der romanischen Zeit begonnen. Sie war dadurch möglich, daß man die Wölbungen nicht auf den runden Gurtbogen liegen ließ, sondern die vier Ecken durch diagonale Rippen verband. Dann wurde der Schub auf diese Ecken abgeleitet, und es war nur nötig, die Ecken stark zu machen, während die Mauern Wesentliches nicht mehr zu tragen hatten und also leichter gebaut und stärker durchbrochen werden konnten.

Auch den Spitzbogen, der aus dem Orient stammte, hatte die romanische Zeit schon zuweilen angewandt, aber nur äußerlich als dekoratives Element, zur größeren Mannigfaltigkeit der Formen.

Die neue gotische Konstruktion bestand nun darin, daß man alle Ge- *Abb. 74*
wölbe auf Rippen legte, und zwar auf Rippen, die sich nicht mehr in runden Bogen fortsetzten, sondern in spitzen Bogen trafen. Damit war es dann möglich, nicht nur die Mauern zu entlasten und statt der massiven Wölbungen leichte Kappen zu legen, sondern man konnte auch rechteckige und dreieckige Grundflächen überwölben und auch auf kleinen Grundflächen hohe Gewölbe errichten. Damit waren alle Hemmnisse, die der strebenden Tendenz entgegengewirkt hatten, beseitigt, und diese zur Herrschaft gelangt.

So ist ein Baustil entstanden, der ganz auf nordischem Empfinden beruht, und in jeder Hinsicht den schärfsten Gegensatz zu dem antiken bildet, dessen letzte Spuren er aus dem Kirchenhause beseitigt. Ruhte die antike Architektur auf dem einfachen Verhältnis von Stütze und Last, das ihr den Charakter der harmonischen Ruhe gibt, so ruhte die gotische auf dem Gegeneinanderstreben wirkender Kräfte, das in jedem Augenblick das Gleichgewicht erst bildet, und das gibt ihr etwas Sehnsüchtiges und Problematisches. Man kann diesen Gegensatz durch alle Kunst des Nordens und Südens verspüren. Die beiden entgegengesetzten Stimmungen sind

Abb. 70. Kathedrale von Laon

Abb. 71. Inneres der Kathedrale von Laon

dieselben, die man in den anderen Künsten als klassisch und romantisch bezeichnet.

Die scheinbar unbedeutenden Änderungen in der Konstruktion wandelten durch die Konsequenz, die man aus ihnen zog, die ganze Erscheinung der Kirche auf das vollständigste um.

Die Bindung, die in dem romanischen Bau geherrscht hatte, wurde aufgehoben. Die einzelnen Felder des Mittelschiffes wurden nicht mehr quadratisch, sondern rechteckig angelegt. Es lag auch kein Grund mehr vor, die Seitenschiffe in doppelt so viele Felder zu teilen und sie nur halb so breit zu machen wie das Mittelschiff. Sie konnten ebenso breit sein und brauchten nicht mehr Stützen wie diese.

Schon diese Verminderung der Zahl der Stützen und die Verbreiterung der Seitenschiffe änderten den Gesamteindruck erheblich. Sie erst machten das Haus zu einer Einheit, ermöglichten erst eine Raumwirkung. Und was für die Volkskirche wichtig war, sie eröffnete auch den Besuchern der Seitenschiffe den Blick auf den Altar.

Die weitere Entwicklung ging dahin, alle überflüssige Masse zu entfernen, und es war viel Masse überflüssig geworden.

Die gotischen Gewölbe übten, wie oben gesagt, einen Druck nur auf die vier Endpunkte. Diese mußten stark gestützt werden, die Pfeiler im Innern wurden stärker, und an die Stellen der Außenmauern, an denen der Druck stattfand, wurden kräftige Wandpfeiler, sogenannte Streben angebaut. Man konnte sie am Mittelschiff und an den Seitenschiffen anbringen, man konnte aber auch von den getroffenen Punkten des erhöhten Mittelschiffes den Druck durch frei geschwungene Strebebogen auf die Strebepfeiler der niedrigen Seitenschiffe ableiten.

Diese Pfeiler im Innern und Strebepfeiler und -bogen außen und die Gewölberippen, die sie trugen, waren die einzigen für den Bestand des Baues notwendigen Teile. Mauern und Gewölbekappen gehörten nicht zur Konstruktion, sondern hatten nur die Funktion, abzuschließen.

Die Außenmauern wurden infolgedessen nicht nur dünner, als sie früher gewesen waren, sondern sie wurden fast ganz beseitigt, indem man sie mit mächtigen Fenstern durchbrach, mit Fenstern, die in der Breite fast von einem Strebepfeiler zum anderen und in der Höhe fast vom Fundament bis zum Gesimse gingen.

Trat diese Veränderung unmittelbar in die Erscheinung, so wirkte die Verwandlung der massiven Wölbungen in füllende Kappen zwischen den Rippen mittelbar zur Entfernung alles Lastenden mit. Aus dem romanischen

Pfeiler bildete sich der gotische Bündelpfeiler. An den starken Stamm setzten sich stärkere und schwächere Säulchen, Dienste genannt, die den oben ansetzenden Gewölberippen entsprachen und sie vorbereiteten. Zuerst trennte noch ein scharf sich absetzendes Kapitäl, aber in der weiteren Entwicklung wurde dieses immer mehr und mehr zurückgedrängt, und die Rippen wurden mit den Diensten immer näher verbunden. Dieses konstruktive Gerüst wurde schlanker und schlanker. Aber damit noch nicht zufrieden, profilierte man die Dienste und Rippen herzförmig, wodurch sie in Wirklichkeit, und noch mehr dem Scheine nach, wieder an Volumen verloren.

Schließlich stellte sich das ganze Innere auf diese Weise dar: Stützen steigen auf, an ihre Dienste setzen sich Rippen, die immer leichter und zierlicher werden und sich spielend in mannigfachen Formen, Sternen und Netzen verschlingen, um das Gewölbe zu tragen.

Die letzte Konsequenz der ganzen Entwicklung wurde in den Hallenkirchen im deutschen Norden gezogen. Da wurden die Seitenschiffe zur vollen Höhe des Mittelschiffes durchgeführt. Damit verschwanden dann auch alle Mauern im Innern. Der ganze Bau war ein grandioser Raum, dem die Stützen nicht mehr die Einheit nahmen. Überall drang der Blick ungehindert bis zur vollen Höhe der Kirche hinauf. Durch die hohen Fenster der Seitenschiffe drang von allen Seiten das Licht flutend hinein und ließ keine Stelle mehr dunkel. Kein Zweifel, daß hier die ganze Tendenz ihren vollkommensten Ausdruck fand.

Ornament

Es ist von vornherein klar, daß dieser so vollständig umgewandelte Bau, in dem nichts von dem Geist und den Formen der romanischen Kirche geblieben war, auch eine neue Art von Ornament verlangte, daß diese ganz aus der Empfindung des Nordens geborene Konstruktion keinen Schmuck zuließ, in dem auch nur noch eine Spur antiken Geschmackes war.

Übrigens war der Bedarf an Dekoration nicht so sehr groß. Die so folgerichtig und geistreich durchgeführte Konstruktion konnte an sich schmuckhaft wirken, und es war die Hauptsache, daß der Zusammenhang klar blieb, die einzelnen Bauglieder ihren Funktionen entsprachen und die Linien schön verliefen. Wie jeder streng architektonisch gedachte Bau, wie namentlich der dorische Tempel, schloß die gotische Kirche jeden Schmuck der tragenden Glieder, der notwendigen, auf das Konsequenteste aus. Üppige Fülle des Ornaments findet man immer nur da, wo kein lebendiger Baugedanke dem Werke zugrunde liegt. In der gotischen Kirche waren also nicht viele Stellen, die Ornament auch nur vertrugen.

Abb. 72. Kathedrale von Amiens

Abb. 73. Inneres der Kathedrale von Amiens

Die wenigen Stellen aber waren von zweierlei Art: es gab solche, an denen die Dekoration mit der Konstruktion zusammenhing, und solche, an denen sie ein freier Zusatz war. Im ersten Falle wurden sie natürlich aus den Bauformen abgeleitet, im zweiten durfte der Künstler seine Freude an der Natur an der heimischen Natur, die Freude an phantastischen Gestalten aussprechen.

Im Innern der Kirche waren die einzigen Teile, deren Schmuckformen sich aus den Bauformen ergeben mußten, die großen Fenster. Wenn man auch die Mauern nicht brauchte und sie deshalb fast in ihrer ganzen Ausdehnung mit Fenstern durchbrach, so war es doch, sollte der Innenraum nicht unabgeschlossen erscheinen, unmöglich, die Öffnungen einfach mit Glas zu füllen. Sie mußten soweit gegliedert werden, daß sie, wenn auch in den leichtesten Formen und mit jener weitgetriebenen Aufhebung der Masse, wie sie die Gotik liebte, doch einigermaßen die Funktion einer Wand erfüllen. So wurde denn das spitzbogige Fenster geteilt, so daß jeder Teil wieder mit einem kleineren spitzen Bogen in den großen hineinragte, und, wo es nötig war, konnte die Teilung immer weiter fortgesetzt werden. Dabei entstanden zwischen den beiden kleinen Spitzbogen und dem großen, der sie umfaßte, leere Stellen, die eine Ausfüllung durch Ornament forderten. Hier erwuchs das gotische Maßwerk, ein reines Linienspiel, die konstruktiven Linien auf passende Weise zu verbinden.

Das Maßwerk wurde mit der Zeit immer freier und zierlicher. Dazu trugen die Entwicklung der Konstruktion und die Ausbildung einer bravourösen Steinmetztechnik zu gleichen Teilen bei. Immer deutlicher bekam es den Charakter spielerischer Flächenfüllung. Und je mehr es ihn bekam, desto mehr wurde es angewendet. Die großen Fensterrosen über den Hauptportalen gotischer Kathedralen, mit denen man auch noch die letzte Wand, die Querwand des Mittelschiffes, durchbrach, boten Gelegenheit, es auf das reichste auszubilden. Aber auch Balustraden, Turmdächer wurden in Maßwerk aufgelöst, und an manchen Bauten kam vor die festen Mauern stellenweise eine à jour gearbeitete Maßwerkwand, die auch über die Stellen, wo die Kraft unentbehrlich war, noch die Zierlichkeit wie einen Schleier spreitete.

Eine Stelle, an der die Dekoration freier Zusatz wurde, war das Kapitäl der Pfeiler. Es hatte eigentlich keine künstlerische Funktion, es durfte nicht einmal stark hervortreten, und nicht den Zusammenhang zwischen den Gewölberippen und den Pfeilerdiensten unterbrechen. Es war nur wie eine Art Einschnitt. Die Künstler umgaben es mit einem Kranz von Laub und Früchten, der wie ein in Stein übersetzter und damit verewigter Festschmuck

erschien. Man wand den Kranz aus Eichenlaub oder aus Weinlaub, wie man ihn vielleicht aus lebendem zu festlichem Schmücken des Hauses zu winden pflegte. Man bildet ihn frei, soweit es der Stein erlaubte. Man setzte wohl auch Vögel hinein, die an den Blättern pickten. So drang ein Hauch von dem Leben des Waldes in das feierliche Steinhaus Gottes. Vielleicht nicht ohne Absicht. In der gotischen Kirche mit ihren Pfeilern, Diensten und Rippen ist etwas, was an einen Wald erinnert: man könnte ihn zwanglos als eine Halle von stilisierten, in Stein übersetzten Bäumen erklären. Ist nicht den Baumeistern dieser Kirchen etwas von solcher Ähnlichkeit bewußt gewesen? Sollten nicht die von Bäumen hergenommenen Laubkränze an den Kapitälen dem steinernen Wald etwas von dem Leben des wirklichen geben? Es kam in der späten Zeit der Gotik vor, daß die Rippen geradezu als Äste und Zweige charakterisiert wurden. Diese naturalistische Umbildung war gewiß geschmacklos. Aber wäre sie möglich gewesen, wenn man nicht geglaubt hätte, auf diese Weise deutlicher diese Idee auszudrücken, die auch die Vorgänger auf ihre Weise hatten ausdrücken wollen?

Eine zweite Stelle für eine freie Dekoration waren die Schlußsteine der Gewölbe. Wenn vorher gesagt worden war, daß der wichtigste Schmuck der gotischen Kirchen die Konstruktion selbst war, so gilt das besonders für die Gewölbe. Immer kunstvoller, in immer komplizierteren Linienspielen wurden die dünnen Rippen miteinander verschlungen, daß die füllenden Teile ganz zurücktreten und die Wölbungen wie durchsichtige relifierte Sterne und Netze erscheinen. Nur eine Stelle blieb frei: der Schlußstein, der die gegeneinander strebenden Kräfte im Gleichgewicht hält. Er mußte betont werden. Und hier traten nun die phantastischen Elemente der altnordischen Kunst hervor.

Der so entstandene Aufbau wurde, je freier die Künstler das Handwerk beherrschten, immer üppiger und immer krauser. Das Streben, seine Bravour zu zeigen, dieses so natürliche und charakteristische Streben jedes Handwerkes, trieb immer weiter und immer schneller in diese Richtung hinein, bis schließlich alle Klarheit, alle Grazie und alle Natürlichkeit verlorengingen.

Der Spitzbogen war mit dem Eindringen in die Konstruktion als Hauptmotiv selbstverständlich auch überall da zur Herrschaft gelangt, wo es sich nur um Dekoration handelte, und hatte in Arkaden und Fenstern den Rundbogen abgelöst. Da war es denn eine Konsequenz, die nicht auffallen kann, daß alle runden Linien gebrochenen weichen mußten. So wandelte die neue Konstruktion auch den Grundriß. Die Chorapsis wurde nicht mehr als ein Halbkreis, sondern polygonal angeordnet.

Während in der alten Basilika das Äußere ungegliedert geblieben war, war es in dem romanischen Dom der Ausdruck des organisch gestalteten Innern geworden. So mußte denn die prinzipielle Wandlung dieses Innern in der gotischen Zeit auch die äußere Erscheinung des Baues von Grund aus

Das Äußere

verändern. Schon das System der Strebepfeiler und -bogen, das die neue Konstruktion verlangte, und mit dem sie gewissermaßen das Äußere zugunsten des Innern belastete, mußte in das Haus einen ganz veränderten Charakter bringen: all diese stark hervortretenden Elemente des Baues betonten die Vertikale so stark, daß die Horizontale ganz zurücktrat. Aber die gotischen Baumeister waren damit noch nicht zufrieden, außen wie innen konnten sie sich nie genug tun im Schlanken und Spitzen. So wurden die Pfeiler über das Gesimse hinausgeführt und bekamen in den Fialen zugespitzte, aufwärts zeigende Aufsätze.

Auch mit den Türmen ging eine Veränderung vor. Die Vierung des Lang- und des Querhauses, in der romanischen Zeit als der Platz des Altars die wichtigste Stelle der Kirche, hatte in der neuen Anordnung, die den Altar in den Chor hineinrückte, ihre Bedeutung verloren. Damit fiel denn auch der Grund fort, sie nach außen hin durch den Hauptturm zu betonen. Als wichtigsten Teil der neuen Volkskirche sah man offenbar die Westfassade an, die mit ihren drei großen Portalen die Menge einlud, in das Gotteshaus zu strömen. Hierher rückte man nun auch die höchsten Türme, und während alle anderen zu völliger Bedeutungslosigkeit herabsanken, wollte man diese, die die Westfassade flankierten, zur Himmelshöhe hinauftreiben. In der Idee dieser Türme kommt der ganze Elan nach oben, der die Grundstimmung der gotischen Kirche ist, zu seinem stärksten Ausdruck. Man könnte fast von einem Höhenwahnsinn sprechen, denn es ist wirklich etwas Krampfhaftes darin, wie man alle Kosten und Schwierigkeiten und alle künstlerischen Verhältnisse verachtet und vergißt über dem einen Gedanken: höher! Wie weit man darin ging, wird ja am besten durch die Tatsache bewiesen, daß kaum irgendwo die Türme vollständig zu Ende geführt wurden.

Wo sie fertig gebaut worden sind, mitunter erst Jahrhunderte später, bringen sie immer ein gewisses Mißverhältnis in den Bau, der sich nur an einer Seite so gewaltsam in die Höhe streckt. Da, wo sie nicht zu der geplanten Höhe kamen, wo ein notdürftiger Oberbau sie abschließt, haben sie etwas Erschütterndes, etwas, was sich vielleicht mit der Wirkung der großen Torsi des Michelangelo vergleichen läßt. Wie hier ein Mann, so hat dort eine Gesamtheit in einem leidenschaftlichen Aufschwung die Ziele ihres Willens so himmelhoch gesteckt, daß sie weit über die Schranken

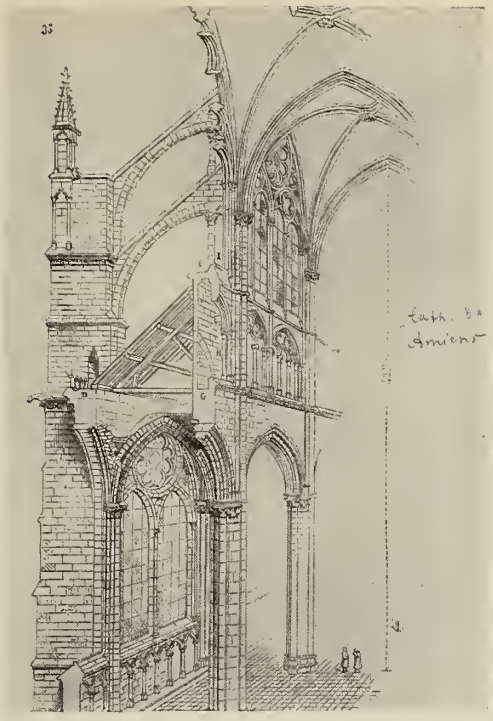

Abb. 74. Strebesystem der gotischen Kirche

ihres Vermögens hinausgingen. Was für eine ungeheure Kraft liegt in solchen Plänen!

Auch die Türme wurden in ähnlicher Weise geschmückt wie das Strebesystem. An allen diesen Türmen, Türmchen, Giebeln, Fialen und Friesen konnte nur eine Dekoration mit Formen stattfinden, die aus der Konstruktion flossen. Die Flächen wurden mit dem durchbrochenen Maßwerk ausgefüllt, das wie die Gliederung der Fenster angewandt wurde. Ein ganz eigentümliches Ornament entwickelte sich an den Linien und Spitzen der Giebel und Türme. Die Linien wurden mit einer Art Voluten verziert, die man als Krabben bezeichnete. Auf der hochgezogenen Spitze trafen bei den Giebeln zwei dieser Krabben zusammen, und es entstand ein Kreuz, bei den Türmen waren es vier Krabben, die sich um sie legten, und hier entstand die sogenannte Kreuzblume, ein Stamm mit vier Krabben, der nach allen Seiten eine Silhouette in Kreuzform zeigte.

Auch am Äußeren des Baues gab es eine Stelle, an der ein freier Schmuck möglich war: die Wasserspeier, die im Dachgesimse angebracht waren.

Und hier wie in den Schlußsteinen der Gewölbe kam die alte nordische Freude an der Fratze zu ihrem Recht. Hier wie dort war eine bestimmte

Abb. 75. Chor des Kölner Domes

Steinmasse gegeben, die der Künstler in eine Figur zu verwandeln hatte, und die sich am leichtesten in merkwürdig zusammengekauerte Fabelwesen verwandeln ließ. In der Erfindung solcher grotesken Figuren waren die gotischen Steinmetze unerschöpflich.

Der neue, so konsequent einseitige Stil der Architektur mußte auch auf die anderen Künste wirken, soweit sie dienten.

Plastik Die gotischen Baumeister hatten ein starkes Bedürfnis für Skulpturen.
Abb. 76 Besonders an der Westfassade und hier wieder besonders an den Portalen, an der Pointe des Hauses und an den Pointen dieser Pointe genügte kein geometrisches, kein nur dekoratives Ornament; hier waren Figuren und Reliefs nötig, um eine Steigerung gegenüber den andern schon reich

Abb. 76. Christusfigur (Amiens)

geschmückten Teilen herbeizuführen. Aber es gab keine Stellen, an denen sich frei empfundene Statuen, Statuen etwa von dem schönen Ebenmaß und der Breite der romanischen, aufstellen ließen. Nur die frühe Gotik setzt noch die schöne romanische Plastik mit ebenbürtigen Werken fort. Je bestimmter die neue Bauform sich durchsetzte, um so weniger war für sie Raum. Schmale Rinnen zwischen den Pfeilern, schmale Nischen waren es, die dem Bildhauer zur Verfügung standen. Folgten schon die Menschen der Zeit in ihrer Tracht, wie wir nachher sehen werden, der Tendenz zum Schlanken, so mußten doch die Steinmetze diese Tendenz noch weitertreiben.

Neben den ungünstigen Plätzen tat auch der große Bedarf der plastischen Kunst Abtrag. Je mehr Statuen ein Bau brauchte, desto weniger gut fielen sie aus. Es kam auf die Qualität im einzelnen um so weniger an, als man die Figuren geruhig auch in die schrägen Rinnen zwischen den Rippen spitzbogiger Wölbungen aufstellte.

Kurz, die Plastik, soweit sie der Architektur diente, kam herunter und erstarrte in handwerklicher Schablone. Nur in den Reliefs, die weniger gebunden waren, entwickelte sich eine lebhafte Freude am Fabulieren, die glückliche Konsequenz hatte.

Malerei Das Schicksal der Malerei war ein anderes, scheinbar ein schlimmeres, in Wirklichkeit ein besseres.

Die Malerei der ganzen altchristlichen Zeit war Wandmalerei gewesen; die großen Mauern der Basilika und des romanischen Domes hatten mit ihren weiten Flächen geradezu solchen Schmuck verlangt. Nun hatte, wie wir sahen, die gotische Konstruktion die Mauern als tragendes Element überflüssig gemacht und infolgedessen so gut wie entfernt. In den Schiffen wie in der in romanischer Zeit fensterlosen Apsis waren an die Stelle der Mauern riesige Fenster getreten. Es gab also keine Wandflächen mehr, und damit war der alten Malerei der Boden entzogen. Das war ein Verlust, aber er wurde der Malerei zum Heile. Die Maler, deren Dienste man für den Schmuck der Architektur nicht mehr gebrauchte, schufen sich Flächen, Tafeln und Blätter, auf denen sie als freie Künstler schaffen konnten.

Im Dienste der Architektur blieb die Malerei nur an einer Stelle. Die Flächen, die ihr früher die Mauern gegeben hatten, gaben ihr jetzt die Fenster. Es lag nahe, ihnen einen entsprechenden Schmuck zu geben, wie den verdrängten Wänden. Und das geschah. Die Glasgemälde sind in der Tat die monumentalen Bilder der gotischen Epoche.

Abb. 77 Freilich war ein großer Stil in diesen Gemälden nicht gut möglich. Die Fenster waren sehr schmal und sehr hoch und überdies noch gegliedert. Für

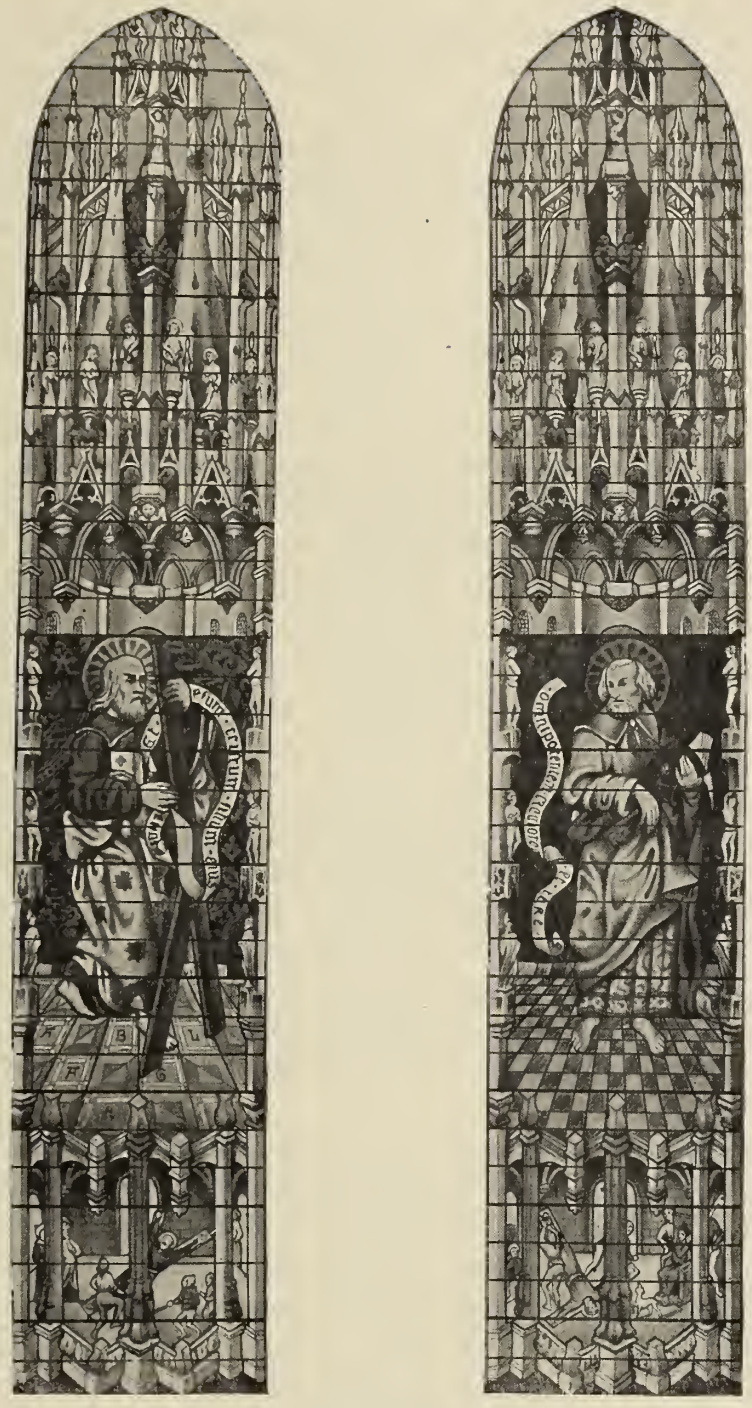

Abb. 77. Glasgemälde

Darstellungen mit großen Figuren war also kein Raum. Man mußte vielmehr, um figürliche Bilder unterzubringen, die Fläche in der Höhenrichtung teilen, dann ergaben sich Felder, auf denen die Schilderung ganzer Szenen, wenn auch in kleinem Maßstabe, möglich war.

Außerdem kam es ja nicht nur darauf an, Bilder zu schaffen. Die wichtigste Aufgabe war, die Gesamtheit der Fläche zu einer wirksamen Dekoration zu machen, das heißt, die leuchtenden Farbenflecke schön auf der Fläche zu verteilen und zu einem harmonischen, einheitlichen Ganzen zu gestalten. Denkt man an die praktische Bestimmung als Fenster, so könnte man den Zweck auch dahin umschreiben, die Aufgabe war, sie so zu gestalten, daß das einfallende Licht in maßvoller Weise gefärbt wurde und nicht hier grellrot, dort grellblau in unvermittelt nebeneinander liegenden großen Flecken. Diesen Zwecken dienten die vielen kleinen Bilder, in denen die Farbenflecken nie groß waren und sich die Farben also sehr günstig verteilen ließen, viel besser als großfigurige.

Die Glasmaler hielten sich anfangs bescheiden, aber allmählich fingen sie doch an, mit den freien Genossen zu konkurrieren. Und schließlich brachten die großen Meister Entwürfe für diese Fenster, in denen sogar das schwierige Problem gelöst war, große und wirklich wirksame Gestalten zu geben, wie es die monumentale Wandmalerei tut, und doch die Bestimmung des Fensters nicht zu kurz kommen zu lassen.

An Lebendigkeit und Intimität der Schilderung konnte es die Glasmalerei mit den Tafelbildern nicht aufnehmen. Aber in einem war sie ihnen überlegen. Sie hatte, da die tief gefärbten Pasten ihr Licht von hinten empfingen, eine schimmernde Pracht der Farbe, die mit keinem anderen Material zu erreichen ist. Wir werden sehen, daß diese Eigenschaft ihre Wirkung auf die Tafelmalerei übte. Und diese Art der Beleuchtung gab ihnen etwas Immaterielles und Verklärtes, das die dargestellten Dinge in eine Sphäre des Überirdischen erhob.

Die Wirkung der Glasgemälde ist für den Gesamteindruck der gotischen Kirche entscheidend. Sie verleihen ihnen denselben festlichen Glanz, der den byzantinisch-romanischen Kirchen aus den Mosaiken zuwächst. Nur daß dieser Glanz nicht, wie in diesen, etwas Kaltes und Düsteres, sondern, wie der der ganzen Wandlung des Gefühlslebens entsprechend, etwas Warmes und Lichtes hat.

Man wird diese Wirkung am kräftigsten da empfinden, wo noch die Bemalung der Architektur erhalten ist, die in den gotischen Kirchen wohl allgemeiner Brauch war, wie sie es schon in den romanischen gewesen. Wie bei

den antiken Tempeln und Statuen, so schreckt auch bei diesen Kirchen der Geschmack der heutigen Menschen vor dem Gedanken zurück, sich diese Dinge farbig vorzustellen, und sieht in der Bemalung, wenn er sie zugeben muß, jedenfalls eine Äußerung eines minderen Geschmackes. Aber diese Anschauung ist grundfalsch. Gerade die Einfügung der bunten, leuchtenden Fenstergemälde in eine monochrome graue oder weiße Architektur, die er schöner findet, weil er daran gewöhnt ist, muß dem feinfühligen Auge als eine Geschmacklosigkeit oder doch als eine Unfeinheit erscheinen. Sie stehen in einer solchen unvermittelt, während sie sich einer farbigen ganz natürlich als gesteigerte Stellen desselben Ganzen einfügen. Wer einmal z. B. in der wohlerhaltenen St. Chapelle im Pariser Justizpalast gestanden hat, der wird nicht mehr daran zweifeln, daß in der Tat der Geschmack der Alten der bessere war. Und dabei ist doch das Steingerüst auf ein solches Mindestmaß zurückgeführt, daß hier die einfarbigen Bauglieder viel erträglicher gewesen wären, als bei größeren Pfeilermassen und Wandflächen.

Der ganze gotische Stil ist am Kirchenbau, aus veränderten Absichten und infolge dieser veränderten Konstruktion, entstanden. Er blieb auch in der ganzen guten Zeit auf die Kirche beschränkt. Und erst später dringen seine Bau- und Schmuckformen in die Profanbauten und in die Arbeiten des Kunsthandwerks ein.

DIE LEBENSFORMEN

Tracht

Aber die besondere Note der Kirchenarchitektur, dieses Schlanke, Spitze, Gebrochene der Linienführung, wirkte sehr stark auf den Geschmack. Die wichtigste Folge davon war die Veränderung der Tracht. Die Menschen wollten ihren eigenen Leib nach dieser Richtung hin umwandeln und trieben mit derselben Konsequenz wie die Baumeister diese Tendenz bis zum Äußersten.

Abb. 78

Der erste Schritt war eine immer weitergehende Verengerung des Gewandes. Man kann sagen, daß damit die Tracht der nördlichen Europäer zu dem ihr ursprünglich eigenen, durch das Klima bedingten Prinzip zurückkehrte, von dem sie durch den Einfluß von Süden her eine Zeitlang abgewichen war. Also auch hier handelte es sich im Grunde um das Ausscheiden jeder Spur von fremdem Lehngute. Aber das Prinzip wird unter der Herrschaft des neuen Stils bis in sein Extrem durchgeführt, besonders in dem Männergewande, das in dieser bürgerlichen Zeit nicht mehr wie in der höfischen sich dem weiblichen anähnlichte, aber auch in dem Frauenkleide.

Nun hatte man bisher das Gewand über den Kopf gezogen. Damit war zunächst der Verengerung eine bestimmte Grenze gesetzt; solange man an der alten „Konstruktion" festhielt, durfte es nicht so eng geschnitten werden, daß es nicht noch bequem auf diese Weise anzulegen war. Aber die Tendenz zum Schlanken war zu stark, als daß man an dieser Grenze hätte anhalten können. Es wurde also eine neue Konstruktion gesucht. Man schnitt das Kleid auf und schloß es wieder mit Knopf und Knopfloch, die man bis dahin nicht gekannt hatte. Nun war es möglich, die Verengerung ohne jedes Maß weiterzuführen. Und bald war die Männertracht so ausgestaltet, daß sie sich vollständig und bis in jeden Teil hinein den Formen des Körpers fast wie eine zweite Haut anschmiegte. In dem Alltagsgewand ging man aus praktischen Gründen nicht ganz so weit, man mußte eine gewisse Bewegungsfreiheit für die Arbeit behalten. Aber beim Festkleid fiel diese Hemmung, die letzte, fort. Hier ging dann die Verengerung so weit, daß sie geradezu eine Kalamität wurde: nicht nur, daß niemand ohne Hilfe in seinen Anzug kam, es war auch jede starke und freie Bewegung und jede körperliche Übung unmöglich gemacht.

In der Frauentracht beschränkte sich diese Verengerung naturgemäß auf den Oberkörper. Die Taille wurde fest geschnürt. Das eine Kleid, das bis dahin von den Schultern zu den Füßen herabgewallt war, wurde in zwei Teile zerlegt: in ein Mieder für den Oberkörper und in einen Rock für den Unterkörper. Das Mieder legte sich fest um die Formen, um Brust, Schultern und Arme, die es aufs äußerste zusammenpreßte. Der Rock fiel in breiten Falten herab.

Wenn man ein Menschenpaar der gotischen Zeit betrachtet, so fällt die scharfe Unterscheidung in der Kleidung der beiden Geschlechter auf. Alle frühere Kleidung war, mit Ausnahme der Beinkleider bei dem Manne, für Frau und Mann eine ähnliche, man kann sogar sagen: im Prinzip dieselbe gewesen. Jetzt war das anders geworden. War es nur eine Folge der Verengerung oder war es ein Motiv, das mit zu dieser Entwicklung trieb: jedenfalls wurden die unterscheidenden Merkmale der beiden Geschlechter ganz besonders stark betont, mit einer gewissen naiven Schamlosigkeit, und für Männer- und Frauentracht verschiedene Prinzipien zugrunde gelegt. In der Frauentracht trat dabei zum ersten Male das Hervordrängen der Büste auf, das erst in unseren Tagen verschwunden ist. Ebenso stark wurde, was aber keine spätere Zeit wiederholt hat, der Leib betont. Vielleicht war es ein Schönheitsgefühl, das den deutschen Bauern noch heute eigen ist, vielleicht war es die Verehrung für die „mütterliche Frau", was dazu trieb: der starke

Abb. 78. Stich von Israel Meckenem

Leib gehörte zu dem Ideal des Weibes, das die gotischen Menschen hatten, und er wurde durch künstliches Ausstopfen hergestellt oder gesteigert.

Alles dieses Einschnüren des Körpers und seiner Extremitäten genügte aber diesen Menschen noch nicht. Man wollte sich noch immer mehr ins Schlanke ziehen und recken. Spitze Mützen für die Frauen, riesige Hauben, zum Teil auch spitz, dienten diesem Zwecke, aber noch mehr die Schnabelschuhe. Gerade in der Geschichte der Schuhe zeigt sich nicht nur die Kraft der Tendenz, sondern auch der Hang zum Maßlosen und Bizarren, die der Zeit eigneten. Immer weiter wuchsen und wuchsen sie. Die Geistlichen wetterten von den Kanzeln gegen die Mode und erzählten Beispiele, wie der Zorn Gottes Schuldige getroffen habe. Der Papst, der damals unbeschränkte

Herr der Seelen, erließ ein Edikt. Nichts half. Die Schnäbel der Schuhe wurden im Gegenteil schließlich so lang, daß man sie am Knie anbinden mußte, um sie nur tragen zu können.

Wie in dem gotischen Dome der vollste Gegensatz zum griechischen Tempel, so war in dieser Tracht der vollste Gegensatz zur antiken erreicht. Wichtig ist es, sich klar zu halten, daß die Entwicklung, die von dem einen Extrem zum anderen führt, an keiner Stelle einen Sprung macht, nirgend einen Bruch zeigt, vielmehr in ganz unmerklichen Übergängen ruhig sich vollzieht. Die entscheidende Stelle ist in der Architektur der Übergang zum Spitzbogen, im Kostüm die Einführung des geknöpften Kleides. Diese Stellen markierten den Sieg eines neuen Prinzips auf das deutlichste.

Es muß hier auch angemerkt werden, daß die gotische Tracht auch den Süden eroberte und überhaupt die Grundlage aller folgenden Trachten blieb.

Hatte die Tracht das nordische Prinzip bis ins Extreme durchgeführt, so war mit der letzten Spur des antiken Einflusses auch verschwunden, was die antike und alle von ihr berührte Tracht geschmückt hatte: der Faltenwurf, oder richtiger die Falte überhaupt. Was es an dem Mantel des Mannes und dem Rocke der Frau von Falten gab, kann für den Gesamtcharakter nicht in Betracht kommen. Es mußte also für die neue Gewandung auch eine neue Art von Schmuck entstehen. Das konnte, da das einzige Mittel plastischer Art eben die Falte ist, nur die Farbe werden.

Aber auch die starken und schimmernden Farben dieser Stoffe waren offenbar noch nicht bunt genug für den Geschmack der Zeit, oder doch für den Geschmack des Volkes. So fügte es verschiedene an demselben Kleid zusammen. Man trug die rechte Seite des Körpers anders als die linke oder gar rechts oben und links unten eine andere Farbe als links oben und rechts unten, oder man streifte das ganze Gewand von oben bis unten oder karierte es. Die Tracht wurde „buntscheckig".

Dazu kam eine wunderbare Art von Besatz: die Zatteln, Anhängsel an Wams und Ärmeln, die von ausgeschlagenem Stoff gemacht wurden.

Schließlich fügte man noch kleine Schellen hinzu.

Aus dieser Beschreibung ist unschwer zu erkennen, daß unser Narrenkostüm nichts anderes ist als ein Überbleibsel der gotischen Zeit. In der Tat ist das auch so. Es muß aber bemerkt werden, daß sich die Menschen, die es trugen, des Närrischen ziemlich klar bewußt waren, das mit der Zeit, im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts, hineingekommen war. Damals sind die ersten Narrengesellschaften entstanden.

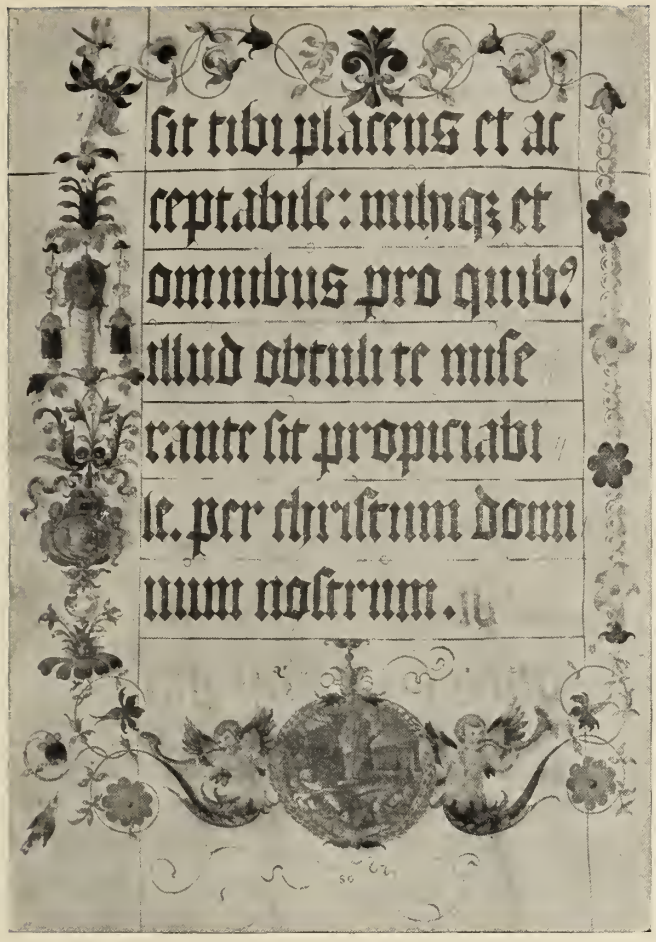

Abb. 79. Gotische Schrift

Die Jugend schwelgte in den Bizarrerien, das Alter konnte sich ihnen nicht ganz entziehen, aber der würdigere Mann zog doch über dieses ganz sonderbare Kleid einen verhüllenden Mantel: die Schaube, einfarbig, von Tuch, mit einem Pelzkragen besetzt.

Ebenso wie in der Tracht siegte die neue Tendenz in der Schrift. Die schöne Rundung, die überall vertrieben war, machte auch hier einer spitzigen, gebrochenen Linie Platz. *Schrift*

Der gotische Baustil war aus den neuen Forderungen entstanden, die man an die Kirche stellte; aus ihnen war die Notwendigkeit einer anderen Konstruktion entsprungen, aus der Konstruktion war das Ornament gefolgt. Es lag zunächst also gar keine Veranlassung vor, diesen Stil auf den Profanbau zu übertragen, noch weniger brauchte der Hausrat davon berührt

zu werden. Und in der Tat folgten Haus und Möbel ihren eigenen Gesetzen. Gerade weil dasselbe Gefühl für eine logiseh aus der Bestimmung der Saehe fließende Konstruktion tätig war, das wir die Formen der Kirehe finden sahen, mußten sieh hier ganz andere Formen ergeben.

Haus Das bürgerliehe Haus und seine Einriehtung waren in der Zeit der Frühgotik von der denkbar größten Einfachheit.

An dem Hause, das aus vorher erörterten Gründen sehmal und sehr hoeh war, war ja aueh nieht einmal viel Gelegenheit, Sehmuek anzubringen. Irgendwelehe Ähnliehkeit mit der Kirche konnte es sehon deshalb nieht haben, weil es im Innern keine Wölbungen enthielt und deshalb von einer sinngemäßen Anwendung der Streben an seinem Äußeren nicht die Rede sein konnte. Solange man also rein saehlich blieb, blieb das Haus von der Kirehe vollständig versehieden. Aber mit dem waehsenden Reichtum machte sich das Bedürfnis geltend, über das Notwendige hinauszugehen: bedeutende Bürger wollten, daß das Haus ihren Namen repräsentierte. Wenn man nun einmal schmücken wollte, so lag es nahe, das Ornament anzuwenden, das die Kirehen zeigten. Drei Punkte gab es an der Hausfassade, an denen Sehmuek ansetzen konnte: das Portal, der Erker und der Giebel. Denn von einem Überziehen der ganzen Fläche bewahrte der gesunde künstlerisehe Instinkt, der wußte, was man bei uns leider vergessen hat, nämlieh, daß es viel eindrueksvoller ist, wenn im Kontrast zu einer ruhigen Fläehe zwei oder drei reiehe Pointen hervortreten. An diesen drei Punkten war es möglieh, Formen des Kirehenbaues zwanglos zu verwenden: den spitzen Bogen, Maßwerk für die Fläehen, und die Fialen für die aufsteigenden Linien des Giebels.

Ähnlieh war der Entwieklungsgang in der Tisehlerei. Für eine Kultur, die sich in den nördliehen Ländern entwiekelte, mußten das Haus und das Zimmer eine ganz besondere Rolle spielen. Der Südländer lebt fast mehr auf der Straße als in der Stube, heute ebenso wie früher. Sein Bedürfnis naeh Wohnliehkeit des Hauses ist ein für unsere Begriffe erstaunlieh geringes. Steinerner Boden, steinerne Wände, wie sie das Klima erlaubt, blieben in den alten Zeiten unbekleidet stehen: Teppiehe und Gobelins wurden in der Garderoba aufbewahrt und aueh in Palästen nur bei feierliehen Gelegenheiten angebraeht, der Hausrat beschränkte sieh auf wenige Stüeke. Viel anders wird es aueh in den Sehlössern der romanisehen Zeit nieht ausgesehen haben. Das gotisehe Bürgerhaus zeitigte einen größeren Komfort. Die Wände wurden mit Holz getäfelt, was den Raum sowohl für den Körper wie für das Auge wärmer maeht. Und aueh das Möbel wurde

verändert und vermehrt. Als neues Stück trat besonders wichtig der Schrank hervor, der die rückenzerbrechende Truhe ablöste, wenn auch nicht ganz verdrängte. Wie der Baumeister die Kirche aufbaute, so konstruierte der Tischler den Schrank, streng aus der Bestimmung und dem Material. Das Material war das Brett. Dadurch erhielt der Schrank die absolute Gradlinigkeit. Das einfache Gerüst, das die Gliederung und den Zusammenhang der Teile hervortreten ließ, schmückte sich selbst. Wenn die Bretter durch eiserne Bänder verbunden wurden, so dienten diese, ebenso wie die von außen angebrachten Scharniere, in denen die Türen sich im Rahmen bewegten, und die Schlösser zugleich als Schmuck. Angeklebtes Ornament gab es zunächst gar nicht. Die tragenden Teile wurden wie in der Kirchenarchitektur durchaus frei gehalten, die füllenden Flächen mit sparsamer Schnitzerei dekoriert. Aber auch hier brachte der größere Reichtum ein größeres Schmuckbedürfnis. Und damit setzte dann der Einfluß der Kirchengotik ein. Das Resultat war kein glückliches.

MALEREI UND PLASTIK ALS FREIE KÜNSTE

Der Eindruck eines großartigen Bauwerkes, in das sich plastische und malerische Kunstwerke dienend einfügen, ist sehr stark. Und so ist das Gesamtkunstwerk jetzt wieder als Ideal aufgetaucht und hat bei der Neigung der Zeit zu extremen Anschauungen dazu geführt, das bewegliche Kunstwerk zu verwerfen. Einem solchen launischen Urteil ist keine Bedeutung beizulegen. Die Entwicklung, die damals die Künste aus dem Dienst befreite, hat den Weg für unschätzbare Werte frei gemacht, die gar nicht aus dem Leben der Menschheit wegzudenken sind.

Die Betrachtung der gotischen Baukunst hat gezeigt, daß die Tendenz nach strebender Leichtigkeit und Helle allmählich alle Mauern verdrängt und damit der Malerei die Flächen genommen hatte, die ihr in der mittelalterlichen Zeit gehörten. Je weiter diese Umwandlung vorschritt, desto mehr waren die Maler darauf angewiesen, sich neue Flächen für ihre Kunst zu suchen oder zu schaffen. In der Kirche boten sich nur die Tafeln in den reichgeschnitzten Altären. Diese Tafeln konnten eine gewisse Größe erlangen, aber sie waren doch klein im Verhältnis zu den alten Wandflächen, und noch kleiner waren die Tafeln, die im Privathaus zuerst als Altäre, dann auch wohl nur als Schmuck dienten. Aber diese Tafeln waren kostbare Stücke und für die ärmlichen Verhältnisse der deutschen Bürgerschaft, die in dieser Zeit die Kunst trug, schwer zu erschwingen. Wo die Bürger Kunst für ihr

Haus verlangten, oder wo man den Bürgern Kunst für ihr Haus geben wollte, da griffen die Maler zum Papier, sie entwickelten in Holzschnitt und Kupferstich Techniken, um ihre Werke, die in schlichtem Schwarz und Weiß gedacht waren, zu vervielfältigen. Ja es war schließlich gerade diese Griffelkunst, in der sie sich am freiesten und leichtesten aussprachen.

So verschieden diese Tafelbilder und diese Blätter voneinander waren, und so verschieden die Bedingungen sind, die Tafel und Blatt den Malern auferlegten, so ist doch allen Erzeugnissen der Maler des Nordens eins gemeinsam: ihre Werke waren dazu bestimmt, von nahe gesehen zu werden, und mußten also auf den Blick aus der Nähe berechnet sein. Es ist ohne weiteres klar, daß diese Bestimmung die ganzen Ausdrucksmittel der Maler beeinflußte, und zwar in einer Richtung beeinflussen mußte, die der Richtung der monumentalen Wandmalerei ziemlich genau entgegengesetzt war. Kam es in der Wandmalerei nur auf die Betonung des Wesentlichen an, so mußte der Maler kleiner Tafeln darauf denken, Fülle und Reichtum der Formen, und namentlich der Einzelformen zu entwickeln und den Schein der Wirklichkeit zu erstreben. Dem Einflusse einer solchen realistischen Tendenz konnte sich auch die Griffelkunst auf die Dauer nicht entziehen.

Das Empfinden der nordischen Menschen dieser Zeit wollte die heiligen Gestalten und Ereignisse vergegenwärtigt sehen, in die dargestellten Situationen mit hineingerissen werden. So mußte der Künstler lebhaft und bewegt erzählen, und wenn er das mußte, so konnte er es nur, indem er Züge aus dem Leben in die heiligen Begebenheiten hineintrug und den heiligen Gestalten menschliches Empfinden lieh. Der Anblick der geistlichen Spiele und besonders der Osterspiele, in denen das Leben und das Leiden des Heilands von Genossen der eigenen Gemeinde tragiert wurde, trug nicht wenig dazu bei, daß die Bilder immer mehr und mehr greifbare Wirklichkeit erhalten mußten, daß die Menschen sich daran gewöhnten, die alten Begebenheiten in ihre Heimat zu versetzen.

Die Entwicklung der Malerei, die durch diese Tendenz beeinflußt wurde, war naturgemäß dieselbe im Norden wie im Süden, aber es gab doch einen großen Unterschied zwischen den beiden Kunstgebieten. Dieser Unterschied war das Tempo der Entwicklung. Es gibt in der Geschichte der Kunst nirgends plötzliche Übergänge; allmählich und in kaum merklichen Übergängen entwickelt sich eine Art aus der anderen. So geschah es auch hier. Aber es war doch ein großer Unterschied, ob die neue Malerei sich wie im Süden ebenso wie die alte auf großen Flächen bewegt und den Gesetzen monumentaler Kunst unterworfen blieb, oder ob sie wie im Norden sich

eigene Flächen schuf, für die solche Gesetze nicht die Freiheit des Künstlers beengen. In den Ländern des Nordens, wo alle hemmenden Bestimmungen fehlten, mußte die Entwicklung ins Realistische viel schneller abrollen. Darin bestand die wichtigste Folge der gotischen Architektur für die Malerei der Epoche, daß sie diese bildende Kunst dadurch, daß sie sie vertrieb, von allen Hemmungen befreite und ihren eigenen Kräften und Gesetzen überließ.

Waren die Maler auf diese Weise frei geworden, so hing es von dem Empfinden ihres Publikums und von ihrem persönlichen Empfinden ab, welchen Weg sie einschlugen. Zweierlei war möglich: entweder blieb ihrer Seele der christliche Inhalt heilig und wichtig, oder ihre Sinne verliebten sich in die Wirklichkeit, deren Beobachtung ursprünglich nur bestimmt war, Mittel zum Zweck zu sein, und machten sie zum Selbstzweck. So sehr diese beiden Empfindungen einander entgegengesetzt sind, so wenig schließen sie einander aus. Es gibt eine große Zahl verschiedener Mischungen, die dann immer eine besondere Nuance der Kunst erzeugen. Aber im großen und ganzen darf man doch sagen, daß in den Niederlanden die realistische, in den deutschen Landschaften die phantastische Tendenz überwog. So schufen die Niederländer als neues Ausdrucksmittel der Malerei die Öltechnik, die Deutschen den Holzschnitt und den Kupferstich. Sowohl der Tafelmaler wie der Griffelkünstler war frei von den Beschränkungen, die der Monumentalstil auferlegte. Die Tafelmalerei mußte sich freilich einem neuen Gesetze fügen, dem Gesetze der Natürlichkeit und der Gegenständlichkeit. Für die Griffelkunst hatte aber auch dieses Gesetz keine Geltung, in ihren Werken hinderte nichts den Künstler, dem freien Schwung seiner persönlichen Phantasie zu folgen.

Es ist wichtig, mit besonderem Nachdruck darauf hinzuweisen, wie die Befreiung der Malerei bis zur vollen Freiheit der künstlerischen Persönlichkeit ein natürlicher Ausfluß der Bedingungen ist, unter welche die gotische Architektur diese Kunst gestellt hat. Es wird dadurch klar, daß die Entwicklung der Malerei sich ganz logisch und ohne wesentlichen Einfluß vom Süden her vollzogen hat, und daß es also falsch ist, die deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, wie dies gewöhnlich geschieht, im Anschluß an die Kunst der italienischen Renaissance zu behandeln. Diese Malerei des Nordens ist genau so gotisch wie die Baukunst, da in ihr wie in dieser das besondere Empfinden der Nordländer zu seinem Rechte kommt.

Hat die gotische Baukunst den ganzen Charakter der Malerei dadurch bestimmt, daß sie sie aus dem Zusammenhange der Architektur ausschloß, so hat sie noch einen besonderen Einfluß auf die Farbengebung der Maler

gehabt. Das einzige Bild, das im Zusammenhange der Kirche verblieb, war das Glasgemälde. Zuerst bewegte es sich in so einfachen Tönen, daß man es fast als einfarbig bezeichnen kann, aber die technischen Fortschritte erlaubten dem Glasmaler bald, Farbe anzuwenden. Welche Tiefe und Leuchtkraft diese Glasstücke, durch die das Licht von hinten einfällt, besitzen, weiß jedes Auge. An solche Farben also wurden die Augen der Menschen gewöhnt, und diese Gewohnheit mußte auch auf die Farbengebung der Tafelmaler ihren Einfluß üben. Namentlich für die Altartafeln, die in den Kirchen und also in unmittelbarer Nähe der Glasgemälde ihren Platz hatten, mußten starke, einfache, schmelzende Töne gesucht werden, wenn sie nicht ganz unscheinbar und unansehnlich wirken sollten. Trieb schon der Drang nach Natürlichkeit und Gegenständlichkeit des Bildes zu einer besonderen Betonung der Farbe, zu der Erfindung einer neuen, schmiegsameren und reicheren Technik, so mußte der Zwang, mit den Glasgemälden zu konkurrieren, den Wunsch nach einem solchen neuen Ausdrucksmittel auf das äußerste verstärken. Die Erfindung der Öltechnik durch die Brüder van Eyck löste beide Probleme zu gleicher Zeit: sie diente nicht weniger dem Streben nach Kraft und Schönheit, wie dem Streben nach Wahrheit. Um auch hier den Gegensatz der Entwicklungen im Süden und im Norden zu betonen, mag schon an dieser Stelle erwähnt sein, daß in Italien die Wandmalerei zu einer einfachen und eher matten Farbe hindrängte.

Auch in den Wandgemälden kam die neue Tendenz zu ihrem Recht, denn es gab in den ersten Jahrzehnten der gotischen Epoche noch Wandgemälde. Die Entwicklung der Baukunst, die allmählich die Mauern und damit die Flächen entfernte, vollzog sich nur langsam, und solange die Kirche bemalbare Flächen bot, wurden sie auch bemalt. Aber gerade der Vergleich der gotischen Wandbilder mit den romanischen zeigt den Umschwung der Gesinnungen und des Geschmacks. Zwar der golden schimmernde Grund, der die heiligen Bilder aus der Wirklichkeit hinaus in eine ideale Sphäre hob, blieb noch erhalten; er blieb sogar noch Jahrzehnte hindurch auch für das Altarbild die Regel. Aber es waren nicht mehr starre und majestätische Daseinsbilder, die sich von diesem Grunde abhoben, sondern es waren bis zum Dramatischen belebte Szenen. Gerade in diesen Wandbildern zeigt sich, wie sehr die neue Kunst mit der alten Kleinkunst zusammenhängt; sie wirken fast ganz wie ins Monumentale übertragene Buchmalereien. Die zierlichen, schlanken Menschengestalten, der starke Ausdruck menschlicher Empfindungen, die Hinzufügung von Einzelheiten aus dem Leben, alle diese Dinge verbinden die Bilder mit den Illustrationen der

romanischen Handschriften ebenso eng, wie sie sie von den romanischen Wandgemälden trennen.

Nur in einzelnen dieser Wandgemälde tritt ein Empfinden hervor, das der älteren Zeit vollständig fremd war. Die romanische Kunst war eine höfische Kunst gewesen, die gotische war eine Volkskunst. Im großen und ganzen macht sich diese Änderung der Faktoren, die als Träger der Kunst fungieren, nur in dem veränderten Ton der Darstellung bemerkbar. Aber es gibt einige Werke, in denen sie auch im Inhalt hervortritt.

Wenn in den Wandbildern alle Menschen, die von den Engeln in die ewige Seligkeit geführt werden, Bürger und Arbeiter, und alle, die der Teufel in seine Hölle holt, Geistliche, Fürsten und Herren sind, so ist diese Darstellung ein Zeichen nicht mehr nur volkstümlicher, sondern ausgesprochener revolutionärer Gesinnung. Sie ist als Symptom, trotzdem sie vereinzelt bleibt, doch höchst bemerkenswert und gibt eine Vorstellung davon, wie tiefgehend die Bewegung, die zu der neuen Kunst führte, wie sie nicht nur eine kirchliche, sondern auch eine politische und soziale war.

Von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts an vollzog sich nun der Übergang vom Wandgemälde zum Tafelbild. Solange noch Reste der alten, internationalen, kirchlichen Tradition vorhanden waren, solange war die Entwicklung in den verschiedenen Landschaften eine wenigstens annähernd einheitliche. In dem Augenblick aber, in dem die Persönlichkeit des Künstlers in den Vordergrund trat und sich nicht mehr durch die Überlieferung binden ließ, in diesem Augenblick mußten sich nicht nur die Völker, sondern auch die einzelnen Stämme trennen und ihre eigenen Wege gehen. Auch diese Entwicklung war im Süden dieselbe wie im Norden, aber während sich für die italienische Kunst in Florenz eine tonangebende Vormacht entwickelte, war bei der deutschen Zersplitterung von einem solchen kulturellen Mittelpunkte nicht die Rede. Je nach dem besonderen Empfinden der einzelnen Stämme entwickelte sich die Kunst in den einzelnen Landschaften ganz verschieden, und wenn auch die Melodie, die man sang, ähnlich war, so wichen doch Tonart wie Klangfarbe weit ab.

In den Tafelbildern dieser ersten Zeit war der Drang nach Gegenständlichkeit noch in Schranken gehalten durch die Tradition und durch die innige Frömmigkeit, die ihren Gegenstand noch in eine höhere Sphäre gehoben sehen wollte. Äußerlich bezeichnend für diese Stimmung ist der Hintergrund der Bilder. Es ist nicht mehr der alte Goldgrund, der ein heiliges Nirgendreich bedeutet, aber es sind auch noch nicht irdische Wirklichkeiten. Das Gärtchen und die Rosenlaube der Madonna, die Häuser von Jerusalem

sind dargestellt oder wenigstens angedeutet, aber sie stehen nicht gegen den Himmel, sondern noch gegen goldenen Grund. Wenn man den Inhalt der ganzen gotischen Bewegung so ausdrückt, daß die Kunst vom Himmel auf die Erde herabsteigt, so gilt für diese Tafelmalerei der ersten Zeit die Formel, daß sie zwischen Himmel und Erde Station gemacht hat.

Wieder wie in der romanischen Epoche ging die Buchmalerei weiter als die Malerei im großen Format. Von allem, was dort den Maler hemmte, war hier nicht die Rede. Er konnte ohne jede Rücksicht seiner Freude an der Welt, an der Landschaft, am Leben und Treiben der Menschen, an Tieren und Blumen Ausdruck geben. Besonders deutlich tritt diese Freude in den Miniaturen der niederländischen Künstler zutage, und das ist auch nicht wunderbar, denn die Niederländer sind keine schwungvollen Seelen gewesen, sondern hängten jetzt und später ihr Herz an die guten Dinge dieser Welt, die sie dann auch von den Künstlern nachgebildet sehen wollten. Diese Geistesrichtung der Niederländer ist auch der Grund dafür, daß in ihrem Lande zuerst die Tafelmaler für ihre Bilder dieselbe volle und täuschende Natürlichkeit erstrebten, die im vierzehnten Jahrhundert zuerst die Miniaturen erreicht hatten.

Die Niederlande

Die Niederlande, damals noch ungeteilt, gehörten zu dem reichen und mächtigen Herzogtum Burgund, das eine Großmachtstellung in Europa einnahm. Gewerbefleiß und Handel der Bürger häuften Schätze von beweglichem Kapital auf, wie sie niemals in den Händen der Fürsten und Herren gewesen waren. Diese Schätze sollten wohl den Kirchen und ihrem Schmucke dienen, aber doch so, daß die Geldgeber Einfluß auf die Kunst ausübten, die sie bezahlten, und wenn auch die Gegenstände heilige blieben, so wurde doch die Art der Darstellung sehr schnell eine recht weltliche, so weltlich, wie sie in Deutschland vielleicht nie, in Italien erst in einer späteren Phase der Entwicklung zu finden ist.

Hier ist nicht mehr von einem allmählichen und schüchternen Hineintasten in die Wirklichkeit die Rede, sondern die Künstler stellten sich mit beiden Füßen fest auf den Boden der Erde. Hatte man früher durch den goldenen Grund jeden Gedanken an diese Welt verscheucht, so konnten nun die Maler sich in ihrer Schilderung nicht genug tun. Sie geben nicht nur soviel von ihrer Stadt und ihrer Heimat wie die Szene als Hintergrund verlangt, sie geben einen so großen Ausschnitt der Wirklichkeit, wie ihn das Bild nur irgend vertragen kann. Wenn die Darstellung im Freien spielt, so lassen sie uns weit hinaussehen über Felder und Wälder, bis zu den Bergen am Horizont, und wenn sie im Inneren eines Hauses spielt, so muß wenigstens

aus einem Fenster sich ein Blick ergeben auf die Straßen der Stadt mit ihrem Verkehr: die Frauen, die ihre Wäsche besorgen, die fremden Kaufleute, die den Weg zum Tore suchen, und dann über die Stadt hinaus auf den Fluß und die Brücke, über die Äcker hin bis zur blauen Ferne.

Aber sie liebten nicht nur die Stadt und die Landschaft, sondern vor allem auch die prunkvollen Stoffe, in die sich die Bürger ebensogut wie die adligen Hofleute von Burgund kleideten. Und sie hatten Grund, sie zu lieben, denn vielleicht niemals sind im Laufe der Weltgeschichte Sammete und Seiden von schöneren Mustern und leuchtenderen Farben gemacht worden, als damals in den Städten der Niederlande.

Schon in diesen Stoffen tritt eine besondere Freude an der Farbe und ein besonderes Feingefühl für die Farbe zutage.

Das sind Empfindungen, die von der Art der Atmosphäre einer Landschaft abzuhängen scheinen. Die Luft in den verschiedenen Landschaften ist viel stärker verschieden, als das achtlose Auge des Laien glaubt. Auf den Hochebenen ist sie dünn und klar, so daß sie kaum empfunden wird, und daß alle Dinge in voller Schärfe der Form und allen Einzelheiten sich dem Auge aufdrängen, selbst auf weite Entfernungen hin. In den Landschaften der Niederungen, am Meer, ist die Luft dagegen schwer und dick, fast körperlich, sie webt einen Schleier um alle Dinge, der die Linien zurücktreten läßt, alle Umrisse verwischt. Um so mehr treten in dieser Luft die Farben hervor, sie bekommen einen ganz eigenen, tiefen Schmelz, und während sie in der Höhenluft unverbunden und grell gegeneinander stehen, verbinden sie sich in den Niederungen zu schönen und reizvollen Harmonien. Von der Art der Atmosphäre hängt auch das Licht ab. Die Atmosphäre, in der die niederländische Kunst entstand, war die Atmosphäre der Tiefebene am Meere, die in den Menschen der Landschaft Freude und Sinn für Farbe und Licht weckt und sie, wenn sie eine weltliche und wirkliche Malerei haben, die Darstellung auch der Atmosphäre fordern läßt. Es kam dazu, daß der Handel der niederländischen Städte bis weit in den Orient hineinging, und daß sie von dort die schönen Teppiche empfingen, in denen, bei dem Mangel jeder bildenden Kunst, der ganze Farbensinn der Orientalen zum Ausdruck kam. Die Kenntnis dieser Gewebe und die Freude an ihnen mag (wie in Venedig) nicht wenig zu der Entwicklung des Geschmacks in diesen Landen beigetragen haben.

Auf diesem Boden erfolgt nun am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts die Erfindung der neuen Technik, dieser Technik, die das eigentliche Ausdrucksmittel für die neuen Empfindungen, die im Norden erwacht waren,

werden sollte. Man pflegte die Technik der Gebrüder van Eyck als Ölmalerei zu bezeichnen. Nun haben die neuen Forschungen ergeben, daß dieser Name nicht ganz genau zu nehmen ist, aber da jedenfalls die Hinzufügung von Öl als Bindemittel doch eine erhebliche Rolle spielt, so darf man den alten Namen ruhig beibehalten. Auch hier handelt es sich nicht um etwas ganz Neues, denn auch schon im Mittelalter war neben der Tempera Öl als Bindemittel benutzt worden. Was aber damals mehr für untergeordnete Teile des Bildes angewandt wurde, wird nun bei feinerer Durcharbeitung der alten Technik das einzige und herrschende Material. Für den Laien ist viel wichtiger als die Frage nach der Zusammensetzung der Farbe die Frage nach ihrer Leistungsfähigkeit. Der wesentliche Unterschied gegenüber dem alten Malverfahren bestand darin, daß man mit dem neuen Mittel imstande war, die Stofflichkeit der Dinge in einer bisher ungeahnten Weise zur Geltung zu bringen und eine eminente Feinheit der Detailausführung zu erreichen. Die prachtvollen Stoffe der Kleider, Metallgeräte, Schmuckstücke mit Edelsteinen und das Spielen und Schimmern des Lichts auf diesen Dingen konnte die neue Technik ebensowohl ausdrücken, wie das Leben der Atmosphäre, die Durchsichtigkeit des blauen Himmels und das Immaterielle und Duftige der weißen Sommerwölkchen.

Van Eyck Abb. 80

Das erste und größte Werk, das die Malerei in den Niederlanden hervorgebracht hat, war der Genter Altar, eine gemeinsame Arbeit der Brüder van Eyck. Man muß wohl Hubert, dem Älteren und früh Verstorbenen, die Erfindung und Leitung des ganzen Werkes zuschreiben, denn Jan, der Überlebende, hat niemals wieder irgendeines unternommen, das sich auch nur von fern vergleichen ließe. Der Genter Altar ist ein echtes Bild des Überganges. In seinem Innern ist die Anbetung des Lammes dargestellt, eine Szene aus der Apokalypse, die als Symbol für die Anbetung Christi steht. Unten in einer freien Landschaft ist der Altar errichtet, auf dem das Lamm steht, und zu dem von allen Seiten der Erde die Großen der Kirche, die Streiter des Herrn, heilige Männer und Frauen herbeiströmen, um zu verehren. Darüber sieht man den Himmel offen, zwischen Chören singender und musizierender Engel thront in der Glorie Christus als Weltherr zwischen Maria und Johannes, alle in Prachtgewändern auf steinernen Sesseln. Dieses ganze Bild beruht noch durchaus auf mittelalterlichen Vorstellungen; die Farben aber, in denen es gehalten ist, und infolgedessen auch die Ausdrucksmittel sind neu. So großartig die heiligen Gestalten im Himmel sind, so sind sie doch aus starren Figuren zu lebenden Menschen geworden, und in den Engeln vollends, in der Darstellung ihres hingebenden Singens sind die

Abb. 80. Der Genter Altar der Brüder van Eyck

feinsten Beobachtungen aus der Wirklichkeit für die Gestalten aus dem Jenseits verwertet, und dieses ganze Jenseits ist nicht durch einen goldenen Grund, sondern durch die blaue Luft von der Erde getrennt, durch dieselbe blaue Luft, die auch über der Landschaft liegt, denn auch der symbolische Vorgang, der sich dort unten abspielt, ist nicht mehr nur mit andeutenden Formen erzählt. Die grüne und blühende Landschaft und die Menschen darin, der Sommerhimmel mit den schimmernden weißen Wölkchen und den Vogelflügen, alles ist bis in das Kleinste hinein bis zur Illusion täuschend gegeben. Auf der Außenseite des Altars triumphiert die Erde erst recht. Man sieht in der Mitte eine Verkündigung, die in einem niederländischen Zimmer spielt, in einem Zimmer, aus dessen Fenstern man in eine niederländische Stadt herniedersieht, und in den lebensgroßen Porträten der Stifter ist die letzte Gegenständlichkeit erreicht.

Wenn man sich an dem Genter Altar klarmachen will, worin der Unterschied dieser Malerei gegen die alte besteht, so fällt gewiß zunächst die Andacht zur Wirklichkeit auf, die in diesen Darstellungen zum Ausdruck kommt. Wie weit sie geht, das zeigen besonders deutlich die Gestalten der Engel, in denen nicht nur das Singen überhaupt wundervoll ausgedrückt ist, sondern denen man noch ansehen kann, welche Stimme sie singen, und die auf den Schultern ihrer Gefährten die Takte abfingern. Es ist offenbar, daß der Künstler, um dem Engelchor dieses überzeugende Leben zu verleihen, einem menschlichen Chor in der Kirche solche Züge mit Bewußtsein abgelauscht hat. Und ebenso tief hat er in die Natur hineingeschaut. Diese Stücke deutscher Landschaft, eine Wiese mit zerstreuten Bäumen, die sich hügelan ziehen, eine Waldlisiere, zu der sich ein Pfad heraufschlängelt, die duftige Ferne, die belebte Atmosphäre und ganz besonders die Silhouetten der fliegenden Vögel, die an die feinsten Blätter japanischer Meister erinnern, alle diese Dinge, die hier zum ersten Male dargestellt sind, sind auch gleich in vollendeter Weise gegeben.

Im Dienste dieser Absicht auf Wirklichkeit steht auch die Farbe. Aber damit ist ihre Funktion keineswegs erschöpft. Gewiß fällt es zuerst ins Auge, wie täuschend dieser Künstler einen Brokatstoff, eine stählerne Rüstung mit ihren Reflexen, ein Fähnchen von starrer Seide, eine wassergefüllte Glaskaraffe, auf die das Licht fällt, und andere Dinge dergleichen schildern kann. Aber das ist nicht alles. Mindestens ebenso wichtig wie die Wahrheit ist die Schönheit der Farbe und ihre stimmunggebende Kraft. Das Ganze ist eine einzige Konzeption. Geschlossen wirkt der Altar unscheinbar. Graue und weiße Töne überwiegen, und die wenigen Farben fügen sich

dieser Grundstimmung ein. Das Äußere hat etwas Wirkliches, Irdisches, Schweres. Nun aber wird der Altar geöffnet, und eine mächtige und hinreißende Farbenmusik strömt in das Auge des Beschauers. Kein erdiger Ton, alles klar, leuchtend, prachtvoll. Schon für die Darstellung, soweit sie auf der Erde spielt, gilt das, aber hier wird der Eindruck noch gehemmt durch die kleineren Flächen, die sich aus den kleinen Figuren ergeben. In den lebensgroßen Figuren der himmlischen Gestalten aber fällt auch dieses Hemmnis weg, und in dem Dreiklang rot, blau und grün, den ihre Gewänder bilden, erreicht wie in einem jubelnden Finale das Werk seinen Höhepunkt.

Die Maler des Genter Altars ließen ihren Nachfolgern keine Probleme mehr zu lösen übrig. Die Mittel, die sie als erste einer neuen Kunst gefunden hatten, waren auch gleich von ihnen bis zur Vollkommenheit ausgebildet. Was anders gewandten Temperamenten zu suchen blieb, war also höchstens eine größere Geschmeidigkeit und Ausdrucksfähigkeit der Gestalten und Physiognomien und eine freiere Bewegtheit und feinere Geschlossenheit der Komposition.

Eines der bedeutendsten und doppelt wichtig, weil es, für Florenz gemalt und nach Florenz gebracht, auf die Maler dieser Stadt einen starken und nachhaltigen Einfluß übte, ist der Altar mit der Anbetung des Kindes, der sogenannte Portinari-Altar, von Hugo van der Goes aus Gent. Vieles in dieser Schilderung zeigt die formale Schwerfälligkeit, die der ganzen Schule oft eigen ist und gerade in der Gestaltung und Anordnung der Hauptfiguren hervortritt. Diesen will der Künstler eine Besonderheit der Tracht und Haltung verleihen und schreitet deshalb von der Beobachtung, die seine Stärke, zur Erfindung, die seine Schwäche ist. So sind auch hier die Maria und die Engel befangen, und sie sind überdies mit wenig Kunst auf der Fläche verteilt. Dagegen wirkt die Gruppe der herbeieilenden und innig anbetenden Hirten unmittelbar, gerade durch den Gegensatz der frommen Empfindung zu der sehr nachdrücklich betonten und brillant ausgedrückten zottigen Rauheit dieser Menschen. Und die Porträte der Stifterfamilie sind vollends prächtig, das ist Schuleigentum. Dazu kommt eine Farbe, die an Tiefe auch die meisten Tafeln des Genter Altars übertrifft und etwas Samtartiges hat. Die roten Ärmel an den Gewändern der Frauen weisen wie der Brokatmantel der heiligen Cäcilie auf dem Altarbild schon auf die späte holländische Kunst voraus. Eine kleinere Wiederholung desselben Motives zeigt ein Berliner Bild. Was es erwähnenswert macht, ist, daß van der Goes, wohl als erster, die Szene in die Nacht verlegt, wodurch sie erst den rechten Ton und Märchenreiz bekommt. Und da ist ihm ein Stück gelungen, das

Van der Goes Abb. 81

sieh dem Beschauer zu den besten Erinnerungen stellt: im Hintergrund sieht man das schlafende Dorf, und durch seine Gassen kommt ein Hirt daher, der hinter den atemlos aufgeregten Genossen zurückgeblieben ist, langsam und still, und bläst auf der Flöte seine selige Hoffnung für sich hin.

Neben den Eyck, die aus den später holländischen Provinzen stammten, und in ihrer ausfüllenden Freude an ruhiger Existenz einen Zug hatten, der den Meistern dieser Lande auch im siebzehnten Jahrhundert eigen war, stand Rogier de la Pasture aus Tournai, einer Landschaft, in der ein starker Einschlag von französischem Blut der Bevölkerung eine große und oft leidenschaftliche Lebhaftigkeit gab und gibt. (Von ihm geht die Entwicklung über Quentin Metsys bis zu Rubens.)

Van der Weyden

Rogier, der sich später in der Übersetzung des französischen Namens van der Weyden nannte, ist ein erregtes, ja pathetisches Temperament. Er wirkt am stärksten, wenn er aus der Passion erzählt, wie Christus litt, und wie die Schmerzensmutter den toten Sohn beweinte. Wenn vorher gesagt worden ist, daß das neue Christentum Künstler brauchte, die dem Volk die heiligen Geschichten in herzhafter und eindringlicher, eben in volkstümlicher Sprache erzählten, so ist Rogier der eigentliche Schöpfer dieser Kunst im Norden. Gewiß ist Ähnliches auch von Künstlern anderer Landschaften selbständig versucht worden, aber Rogiers Einfluß auch auf die deutsche Kunst darf nicht unterschätzt werden. Überall in den rheinischen Schulen finden wir Darstellungen und Typen, die an ihn erinnern. Und Schongauers Stiche und Schnitte trugen diese Art durch alle Lande. Rogier war eine herbe Natur. Und herb und anmutlos sind seine Menschen, auch seine Frauen (bis auf die seltsame Märchenprinzessin Salome mit der weißen Haut und dem roten Haar). Aber alle diese Menschen sind ganz ausgefüllt von starker Empfindung für das, was sie erleben. Welcher Intensität des Ausdrucks er fähig war, zeigt am besten die Beweinung auf dem Mittelbilde des Mirafloresaltars in Berlin. Maria kniet am Boden, hält mit Händen, die von schmerzlicher Zärtlichkeit zittern, den Leichnam Christi umschlungen und schmiegt ihr Gesicht an das seine. Das Gesicht eines Menschen, der tagelang geweint hat, dessen Züge entstellt und gerötet sind, dessen Mund wie krampfhaft zuckt. Es gibt ganz andere und ganz entgegengesetzte Auffassungen der Dolorosa. Aber wenn sie rein menschlich, rein als verzweifelte Mutter gefaßt wird, kann sie nicht wahrer und erschütternder dargestellt werden. Und wie schön ist die sanfte Bewegung, mit der Johannes seine Hände auf die Schulter der Maria legt, um sie in ihrer Verzweiflung die Nähe des Freundes und sein Mitleiden empfinden zu lassen. Rogiers Farbe ist

Abb. 81. Van der Goes: Anbetung des Kindes

heller als die der Eyck und hat nicht den zarten Schmelz. Aber er hat ganz aparte Akkorde von großem Reiz.

Bouts Ist Rogier in seinem Temperament und seiner Lichtempfindung schon von den aus Südholland stammenden Eycks verschieden, so unterscheidet sich noch stärker von ihm der Haarlemer Dirk Bouts, in dessen Bildern trotz aller Schulung in Flandern die Atmosphäre seines Geburtslandes, die Atmosphäre der van Goyen und Rembrandt, zu spüren ist. Wie die Werke der späteren Holländer gegen die der späteren Flamen, so stehen seine gegen die der Genossen: sie gehen sozusagen eine Oktave tiefer, die Farben stellen sich weicher gegen den Grund, und das Licht hat etwas Gedämpftes und Vibrierendes. Auch grausame Stoffe können sein Phlegma nicht erschüttern. Eine seelische Teilnahme wacht in ihm erst auf, wenn er die Landschaft malt. Die blaue Stunde über dem Wasser, durch das der heilige Christophorus das Kind trägt, und die grüne Ferne hinter der Wüste, in der Elias schmachtet, stehen in der Kunst der Zeit ganz vereinzelt da.

Memling Eine neue Empfindung bringt der eingewanderte Deutsche Hans Memling in die niederländische Kunst hinein, deren Ausdrucksmittel er übernimmt. Auch wenn man in Betracht zieht, daß er wohl schon ein körperlich und seelisch feineres Geschlecht um sich sah als seine Vorgänger (eine solche Verfeinerung spielt auch in der Entwicklung der italienischen Kunst ihre bedeutende Rolle), so ist das Neue, was er gab, doch wesentlich Ausfluß seiner Persönlichkeit. Er besaß gerade das, was den eingeborenen älteren Genossen fehlte: Zartheit und Anmut und infolgedessen Sinn für die Frau. Er ist mit den Kölnern und Sienesen und mit Fra Angelico verwandt, die alle auch den Männern von diesen weiblichen Eigenschaften mitteilten. Und wie ihre Kunst, so stand auch seine in scharfem Gegensatz zu dem wilden und bewegten Leben der Menschen, unter denen er lebte. In der Komposition, wenigstens wo es sich um wenige Figuren handelt, herrscht eine Ruhe und Schönheit der Linie, die auch den früheren Malern unbekannt war, und die schon auf italienische Einflüsse deutet. Memlings Vorzüge treten am wirksamsten hervor, wenn er die Madonna allein oder mit Heiligen in ruhigem Nebeneinander schildert oder fromme Legenden erzählt. Alle Gestalten sind, wie es sich ziemt, ernst und andächtig, aber niemals streng und mürrisch. Das mütterliche Gefühl der Maria, die Kindlichkeit
Abb. 82 Christi brechen siegreich durch. Und der Engel auf der „Verlobung der heiligen Katharina" mit dem holden Lionardolächeln zeigt, wohin Memling strebte. Man wird bei ihm überall warm und wohlig berührt; er muß ein Mensch von vollkommener innerer Harmonie gewesen sein. Aber er hat auch

Abb. 82. Hans Memling: Verlobung der Hl. Katharina

das Leiden gekannt. Auch wenn man die Legende, die ihn gewisse Bilder als Gast des Johannesspitals in Brügge malen läßt, nicht gelten lassen will, manche Köpfe auf seinen Werken, besonders Männerköpfe, zeigen eine Feinfühligkeit für Schmerzen, die nur aufbringt, wer solche selbst erfuhr. Ein wahres Kleinod ist der Ursulaschrein mit seinen sechs kleinen und miniaturhaft feinen Bildern. Gerade dieses Format und diese Art passen gut für Memlings Wesen. Man sieht förmlich den liebenswerten stillen Mann, wie er in Muße und Freude, ähnlich dem alten Buchmaler in seiner Klause, mit feinsten Farben und Pinseln diese lieblichen Mädchen in die hellen Landschaften sozusagen hinsetzt.

Metsys Der letzte Meister der alten niederländischen Schule ist Quentin Metsys von Antwerpen. Etwas stärker als bei Memling tritt bei ihm der italienische Einfluß hervor, aber noch immer nicht so stark, um das Wesen seiner Kunst zu bestimmen. Das Fremde ist überhaupt nicht, wie bei den Künstlern der folgenden Zeit, in Details zu fassen, sondern gibt nur, wie eine feinst verteilte Würze, dem Ganzen einen neuen Duft. Metsys kann idyllische Szenen wie Memling und dramatische wie Rogier gestalten, wenn er auch jenem nicht an Innigkeit, diesem nicht an Kraft gleichkommt. Dafür ist er in den äußeren Ausdrucksmitteln beiden überlegen. Die Menschen, die ihn umgeben, sind nun wieder weiter verfeinert als die des Memling. Bei diesem Prozeß verlieren die Geschlechter an Intensität der Gefühle, aber sie gewinnen an Stärke der Äußerung. Besonders die Gesichter spiegeln, wenn die bäuerliche Sprödigkeit der Züge aufhört, alle Nuancen der Stimmung von lächelnder Heiterkeit bis zu tiefstem Schmerz deutlicher wider, von denen die älteren nur einen kleinen Ausschnitt und immer etwas gewaltsam ausdrücken können. Metsys wird aber durch seinen Stoff nicht ganz ausgefüllt. Seine Gestalten sollen doch bei aller Wahrheit schön sein, sie werden schon ein wenig für den Zuschauer berechnet und gruppiert. Die Absicht ist nicht sehr, aber ist doch eben merklich. Aber man sollte über diesen artistischen Absichten den Fond von seelischer Wärme, den seine Werke besitzen, nicht übersehen. Besonders die Beweinung Christi zeigt diese Eigenschaft. Und alles Schimmernde der hellen und oft changierenden Gewänder in ihren eigenartigen gebrochenen Tönen, aller Duft der grünen Landschaft tut dem großen Eindruck der Hauptgruppe keinen Abtrag.

Deutschland Die niederländischen Maler hatten hauptsächlich ihre sinnliche Freude an den Dingen ausgesprochen. Sie hatten an dem christlichen Inhalt festgehalten und festhalten müssen, und dieser Inhalt war ihnen zu heilig gewesen, um nur mit ihm zu spielen. Sie hatten die alten Stoffe mit allem Eifer und Ernst gestaltet, aber doch den Hauptnachdruck auf die äußere Form, auf die Wirklichkeit der Erscheinung, die Schönheit der Farbe, die Feinheit der Arbeit gelegt.

In den übrigen deutschen Landschaften war bei aller Verschiedenheit untereinander doch überall das Verhältnis ungefähr das umgekehrte wie in den Niederlanden. Der Inhalt, die Ereignisse des kirchlichen Stoffkreises sind für die Künstler durchaus das Erste und Wesentliche. Gewiß, auch sie empfinden den Trieb zu gegenständlicher Darstellung, auch sie haben ihrer Augen Lust an der Welt, in der sie leben, und wollen sie schildern. Aber die ganze Haltung ihrer Werke wird nicht durch die Sinne, sondern durch die

Seele bestimmt: wenn auch vielleicht nicht alle mit der Innigkeit des Glaubens, so fühlen sich doch alle mit der Innigkeit menschlicher Teilnahme in die Ereignisse, die sie darstellen wollen, tief hinein, bis das Erzählte als Vision vor ihren Augen steht, bis sie sozusagen geistige Augenzeugen des Vorganges geworden sind. Das ist der Grund dafür, weshalb diese Maler so ergreifende Züge finden, um die inneren Erlebnisse der beteiligten Gestalten auszudrücken. Fast bei jedem dieser Maler kann man solche ganz eigenen, ganz persönlich empfundenen Züge aufzählen. Kaum zweimal ist, um nur einzelne Beispiele herauszugreifen, der Gekreuzigte in gleicher Weise dargestellt; so oft gerade die deutsche Kunst die Kreuzigung wiederholt, immer wieder finden die Künstler ein neues Mittel, um das Leiden und das Überwinden des Schmerzensmannes dem Beschauer ins Herz zu drücken. Ebenso steht es mit der Maria, mit Magdalena und Johannes. Es sind nicht nur nicht mehr feststehende Typen, die der Künstler nachschafft, sondern es sind in jedem Falle ganz neue, in sich geschlossene und überzeugende Persönlichkeiten. Freilich kommt das, was die Künstler sagen wollen, nicht immer ganz rund und erschöpfend zum Ausdruck, aber niemand, der einmal gelernt hat, aus solchen Werken das Tiefste und Letzte der künstlerischen Absicht herauszulesen, wird wünschen können, daß sie anders wären, wird die formelle Leichtigkeit der innerlich weniger interessierten Künstler dem starken Streben nach einem eigenen Ausdruck für sein eigen Geschautes vorziehen.

Wo Künstler auf solche Weise schaffen, so aus dem Innersten heraus ihre Werke schöpfen, da müssen in ihrer Kunst alle Empfindungen ausströmen, die ihrem Herzen teuer sind. Suchten die Niederländer in ihre Bilder hineinzubringen, was ihre Sinne reizte, so floß bei den deutschen Meistern hinein, was ihre Seele bewegte. Sie liebte aber die stille Behaglichkeit des Hauses, sie liebte die Enge und Innigkeit des Familienlebens, sie liebte den heimlichen Zauber des deutschen Waldes und den Duft seiner Märchen. Die Niederländer machten aus den heiligen Geschichten Wirklichkeiten ihres Lebens; die Deutschen erzählten sie, trotzdem sie die Form ihrer Gegenwart gebrauchten, doch als ein dem Alltag entrücktes „Es-war-einmal", sie gaben ihnen eine heimliche Poesie mit, die trotz aller Fremdheit der Formen auch in dem spät Nachgeborenen noch die Stimmung weckt, mit der Kinder einem Märchen lauschen.

Also eine Kunst, die ihre Wurzeln nicht in der Sinnlichkeit, sondern in der Phantasie hatte. Für die Sinnenkunst ist die Malerei, wie sie die van Eyck ausgebildet hatten, ein schönes und erschöpfendes Ausdrucksmittel. Der Maler kann das Wesentliche seines Bildes zusammenbauen und jedes Detail

der Natur entnehmen und nach der Natur studieren; bei der Phantasiekunst steht es anders; der träumende Künstler kann sich in den Formen und in der Technik, die der sehende gebraucht, nur schwer ausdrücken, sie erweist sich als ein sprödes Mittel, gerade da, wo es sich darum handelt, die letzten Feinheiten seiner Vision mitzuteilen. Es wird auch bei der größten Begabung immer dieses Mißverhältnis eintreten, daß sich das Innerlichgeschaute nicht bis ins kleinste Detail hinein mit der Überzeugung eines äußerlich Gesehenen ausdrücken läßt.

Bei den deutschen Meistern kam dazu, daß ihnen die leichte Begabung für die Form, diese leichte Begabung, die eine letzte Tiefe des künstlerischen Willens ausschließt, überhaupt versagt war, und überdies war das Bild bei der Ärmlichkeit der deutschen Verhältnisse denn doch eine zu selten gestellte Aufgabe, als daß eine immerwährende Übung den Mangel an angeborener Gewandtheit hätte ersetzen können. Vielleicht hätte sich auch in den meisten Fällen der Besteller gerade dem Persönlichsten in der Auffassung des Künstlers aus Respekt vor der Tradition widersetzt.

Aus allen diesen Gründen mußten die deutschen Maler darauf denken, Ausdrucksmittel zu finden, die sich ihren Intentionen leichter und williger fügten, mit denen sie den ganzen, reichen Schatz ihres Herzens aussprechen konnten. Sie fanden sie in dem Holzschnitt und in dem Kupferstich, und sie hatten bei diesen Techniken noch den Vorteil, ihre Blätter so wohlfeil herstellen zu können, daß sie wirklich für den Mann aus dem Volke erschwinglich waren. Diese Schwarzweiß-Kunst war eine rechte Kunst für das deutsche Haus. In den vielen Stunden der Muße, in denen die Menschen dieses Landes auf das Zimmer angewiesen waren, konnten sie sich mit innigem Behagen und mit inniger Teilnahme in die tiefen und feinen Darstellungen der heiligen Dinge hineinversenken und in immer wiederholter Betrachtung all das Heimliche herausholen, das die besondere Empfindung des Künstlers hineingelegt hat.

Bei dieser ganzen Richtung der deutschen Malerei war die äußere Gegenständlichkeit der Schilderungen kein Ziel, das den Meistern Wesentliches bedeuten konnte, und es hätte gewiß trotz des Einflusses, den die niederländische Kunst von den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts an ausübte, lange gedauert, bis die deutsche Malerei von sich aus zu einem ausgesprochenen Realismus der Darstellung gekommen wäre. Aber es war doch etwas anderes, was diese Entwicklung beschleunigte.

Es ist schon vorher gesagt worden, daß in den Kirchen nur die Altartafeln eine Fläche für die Malerei boten. Nun waren schon vom vierzehnten

Jahrhundert an diese Altäre große, in Holz geschnitzte Aufbauten, in denen sich gewissermaßen die steinerne Architektur der Kirche fortsetzte. Die ganzen Formen der gotischen Außenarchitektur, Pfeiler mit Maßwerk, Spitzen und Nischen finden wir in den Altären wieder, und ebenso wie die Fassade der Kirche wurde der Altar mit einer großen Anzahl von Statuen oder halbrunden Reliefs geschmückt. Das Holz an sich war ein zu unscheinbares Material und ein solcher Altar in seinem natürlichen Ton hätte sich in das reich gefärbte Gesamtbild der Kirche schlecht eingefügt. Von einem Dominieren, wie es doch seine Bedeutung innerhalb des Hauses verlangte, wäre vollends nicht die Rede gewesen. Um ihn dieser Bedeutung gemäß hervorzuheben, mußte man also zu den Mitteln der Bemalung und Vergoldung greifen und sie so reich anwenden, daß sich der Altar innerhalb des Farbenreichtums ringsum doch noch als Pointe hervorhob. Diese bemalten, vergoldeten Figuren waren in ihren nackten Teilen auf das Feinste durchgeführt. Die Plastik an dem Altar unterschied sich von der Plastik an der Fassade etwa ebenso, wie sich das Tafelbild von dem Wandgemälde unterschied. Sie war dazu bestimmt, von nahe gesehen zu werden, und mußte deshalb intimer durchgeführt werden, als die nur auf eine dekorative Wirkung ausgehende Plastik an der Außenarchitektur, und das Holz war ein bequemes Material für den Künstler, diese Forderungen, die sich aus den Bestimmungen seiner Figuren ergaben, zu erfüllen. In diesen Holzskulpturen trat zuerst der Sinn für Wahrheit und Feinheit der Formen zutage.

In diese Altarschreine wurden die ältesten Tafelbilder eingefügt, ja es ist wohl nicht zu kühn, wenn man annimmt, daß diese Bilder ursprünglich nichts anderes waren, als ein billigeres Surrogat für die holzgeschnitzten Figuren und Reliefs. Es spricht wenigstens stark für diese Annahme der Umstand, daß zunächst nur auf den weniger wichtigen Flügeln gemalte Gestalten erschienen, während die Hauptfiguren im Mittelschrein noch lange Zeit hindurch skulpturell dargestellt wurden. Der Holzschnitzer war von Anfang an und blieb lange Zeit hindurch der eigentliche Unternehmer, der die Altäre lieferte, und in dessen Werkstätte die Bilder ebensowohl entstanden, wie die Schnitzereien.

Aber es ist schließlich gleichgültig, ob diese Ansicht richtig ist; denn ob die Malerei als Surrogat auftrat oder nicht, jedenfalls mußte die Nachbarschaft mit den bemalten Holzfiguren den Charakter der Bilder bestimmen. Der Maler mußte stark darauf denken, seinen Gestalten etwas ausgesprochen Körperliches zu geben, wenn sein Bild auch nur einigermaßen mit den Reliefs sollte konkurrieren können.

Durch dieses Verhältnis wurde der Drang nach Gegenständlichkeit der Schilderung in den Bildern sehr erheblich angespornt, ja diese Gegenständlichkeit bekam einen ganz besonderen Charakter, einen Charakter, der sie von der Gegenständlichkeit der niederländischen Malerei erheblich unterschied. Bei den Niederländern, die so besonders malerisch begabt waren, stand die Figur, so fein sie sie durchzuführen strebten, doch immer weich in der umgebenden Luft. Demgegenüber haben die Figuren auf den deutschen Bildern eher etwas Skulpturelles, sie haben festere Umrisse, ihre Konturen lösen sich nicht auf, sondern bleiben scharfe Linien. Ganz besonders deutlich aber tritt der Einfluß der benachbarten Holzskulpturen in der Darstellung der Gewänder hervor. Maler, die mit den besonderen Ausdrucksmitteln ihrer Kunst frei nach der Natur schufen, hatten niemals auf die scharfe und knitterige Faltengebung kommen können, die den deutschen Bildern fast des ganzen fünfzehnten Jahrhunderts ihre Besonderheit gibt, und es ist ganz unzweifelhaft, daß den Malern viel weniger Gestalten des Lebens, als eben holzgeschnitzte Gestalten vorschwebten. So gibt die Stelle, die der Malerei infolge der Entwicklung der gotischen Architektur zuerst angewiesen war, die Erklärung für das Eckige und Spitze, das ihr lange anhaftete, und das nur ihre besten Meister in langer Entwicklung überwanden. Das enge Nebeneinanderstehen von Schnitzereien und Malerei führte dazu, daß die beiden Künste einander beeinflußten, und daß eine scharfe Trennung des Plastischen und des Malerischen erst in einer späten Phase der deutschen Kunstentwicklung eintrat.

Bei dieser Lage der Dinge ist es auch unmöglich, die Geschichte der deutschen Plastik und die Geschichte der deutschen Malerei gesondert zu erzählen. Die Schicksale der beiden Arten der Kunst sind auf das engste miteinander verknüpft, und weder einen Schongauer, noch selbst einen Dürer wird man recht verstehen können, wenn man nicht eine Vorstellung von den plastischen Kunstwerken hat, die sie vor Augen hatten und die auf sie wirkten. Das gilt übrigens auch für andere Entwicklungen und wird nur deshalb nicht gesehen, weil in den Kunstgeschichten die Künste getrennt werden.

Man hat uns früher gesagt, daß die Größe der italienischen Kunst nicht so sehr auf den Spitzenleistungen beruht, sondern darauf, daß jede Landschaft ihre eigenartigen Künstler gehabt habe. Das gilt, wie wir jetzt erfahren haben, noch mehr für Deutschland. Es ist eine glorreiche Zeit, dieses 15. Jahrhundert, so unerhört reich, daß hier die notwendige Beschränkung besonders schmerzlich wird. Überall in den Landschaften bestehen Schulen,

Abb. 83. Lucas Moser: Altar in Tiefenbronn

und innerhalb dieser Schulen wirken Meister aus ganz eigenem Gefühl, bescheidene Männer, deren Namen man zumeist nicht weiß. Heute sind, sehr spät, unsere Museen voll von ihren Werken, besonders Skulpturen in Holz. Das Schauspiel dieser Kunst ist um so schöner, da sich in ihr, ohne Führung und Abrede, eine große Entwicklung vollzieht. Es ist die Eroberung der Natur und der Form. Viel zuviel wird von italienischem Einfluß gesprochen, wenn die Form sich verbessert. Das Wichtigste geschieht ganz einfach durch den selbst erkämpften Fortschritt des Handwerks.

In der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, in der Zeit, in der die Niederländer schon die Konsequenzen aus der Befreiung von der Architektur zogen, blieb in den deutschen Landschaften überall dem Tafelbilde noch etwas von der flächigen und strengen Haltung der Wandmalerei erhalten. Und die Eigenart dieser Kunst besteht in der seltsamen Verbindung einer ganz stark menschlichen Empfindung, eines tiefen Erlebens der Natur, einer Sehnsucht nach schönen und schmelzenden Farben mit der strengen, eckigen und spitzen Linienführung, die unter dem Einfluß der gotischen Architektur die Wandmalerei bekommen hatte.

Köln Am besten bekannt ist die Schule von Köln. In ihren Werken sprechen sich eine innige, weiche Frömmigkeit und eine Anmut aus, die an die Werke der Sienesen und mit ihnen zusammen an französische erinnern. Die Madonna und die heiligen Frauen mit ihrem weißen Fleisch und dem Rotblond ihrer Haare verbinden mit diesen Zügen in merkwürdiger Weise sehr weltliche Reize. Die Künstler halten sich gern an ruhige Existenz, ein idyllischer Zug, dieser Schule in dieser Zeit allein eigen, bezeichnet ihr Schaffen. Damit verbinden sich helle, süße Farben, besonders ein Rot und ein frühlinghaftes Grün. Eine festere und realistischere Haltung bekommt diese Kunst zuerst durch Stephan Lochner, der vom Oberrhein her einwandert. Von der Mitte des Jahrhunderts treten niederländische Einflüsse ein, die sehr stark sind, und doch den Grundzug der eigenen Weise nicht ganz unterdrücken können.

Oberrhein Am Oberrhein wirkt Lucas Moser, den ein frisches Verhältnis zum Leben weiter von der Tradition fortführt. Eindrücke von draußen bestimmen besonders die realistische Haltung der Nebenfiguren, eine Vertiefung des Raumes muß den runder gewordenen Gestalten Raum schaffen, und die Schilderung einer Seefahrt gibt ihm Raum, das Erlebnis einer herbstlichen Stimmung über einem bewegten Wasser zu erzählen. Eine herbere Natur als dieser Miniaturist ist sein Landsmann Conrad Witz. In ihm hat das optische Erlebnis eine noch größere Kraft gehabt. Mit Erstaunen sieht man besonders eine Empfänglichkeit für das Licht, die gerade uns sehr stark

Abb. 84. Hans Multscher: Madonna

berührt. Sie kann nicht auf niederländisehem Einfluß beruhen, denn er gibt viel stärkere Kontraste zwisehen Hell und Dunkel, als sie die ausgleiehende Atmosphäre der Niederlande zeigt. Wenigstens hätte er also einen solehen Einfluß ganz selbständig verarbeitet. Was er gibt, ist ganz aus der Natur seiner Landsehaft und seines Stammes erwachsen, derselben, die später Grünewald so eigen seinen Zeitgenossen gegenüberstellte.

Überhaupt macht sieh der Untersehied der deutsehen Landsehaften in dieser Zeit sehr bemerkbar. So steht entschieden in Ausdruek und Farbe all diesen Malern der in Norddeutsehland sehaffende Maler Franeke gegenüber, eine leidensehaftliche Natur, die sieh an dramatisehe Stoffe hält, sie mit großer und naiver Energie gestaltet und tiefe Farben zu mäehtigen Akkorden zusammenstellt.

Holzplastik Am frühesten entwiekelte sieh die Holzskulptur in der schwäbisehen Landsehaft. Ihr Mittelpunkt war Ulm, wo Meister wie Hans Multseher und Georg Syrlin sie übten.

Multscher Diese Künstler haben eine Größe der Form und eine Einfachheit des Faltenwurfes, wie sie in den späteren Holzskulpturen nieht mehr zu finden sind. Sie hängen mehr mit der Steinplastik zusammen, wenn sie auch von der größeren Freiheit, die ihnen die Unabhängigkeit von der Architektur gibt, und von der größeren Weiehheit des Materials Gebraueh maehen. Ganz versehlossen sind sie noch dem Einflusse der Malerei, der später eine so erhebliche Rolle spielte, und der, da man im Holz einzelne Teile anstüeken konnte, die Bildsehnitzer dazu führte, ebenso an Bewegtheit der Figuren mit den Malern konkurrieren zu wollen, wie die Maler an Gegenständlichkeit mit den Bildsehnitzern konkurrierten. Diese frühen Arbeiten haben noeh eine durehaus plastisehe Haltung. Die Künstler kannten die Natur gut genug, um ihre Gestalten im wesentliehen lebendig zu machen, aber sie legten noeh nicht so viel Naehdruek auf das Detail, um mit ihm glänzen zu wollen. Sehönheitsgefühl und Natursinn halten sieh in glüekliehe Weise die Waage.

Ganz Süddeutschland ist reich an Werken von ähnlieher Haltung.

Pacher Einer dieser Künstler ist der Tiroler Michael Paeher, der zugleieh Maler und Bildhauer war. Bei ihm tritt denn auch die malerisehe Komposition in den Vordergrund. Aber trotz der Bewegtheit der Figuren und den gebausehten Gewändern ist seinen Werken eine großartige Wirkung eigen. Eine tiefe Empfindung beseelt seine feierlich erhabenen Gestalten und hält die Bilder zu ergreifender Wirkung zusammen. Sie wirken auf die Phantasie wie die besten Werke der deutsehen Maler, und man vergißt hier wie dort

die handwerkliche Bravour. Gerade darin steht er unter den Bildhauern ziemlich vereinzelt, die selten eine starke und schöpferische Phantasie haben und den Reiz ihrer Arbeiten nicht so sehr in der Mitteilung einer Vision als in der Gegenständlichkeit suchen.

Der Grundzug seiner Kunst ist eine Art von treuherzigem Pathos. So menschlich er die heiligen Gestalten sieht, so nimmt er doch an, daß sie sich höchst würdevoll bewegten, und er tut sie auch mit pompösen Gewändern an, die um sie in breiten Falten drapiert sind. Es ist etwas Bühnenmäßiges in seiner Anordnung, und man mag etwa an die Bauernspiele von Oberammergau denken, in denen sich eine ähnliche Mischung von menschlicher Natürlichkeit und effektvollem Pathos findet.

Schongauer

Die schwäbische Landschaft, die diese Kunst geboren hatte, brachte auch die Kunst des Malers Schongauer hervor, der ersten greifbaren Künstlerpersönlichkeit, die uns in der Geschichte der deutschen Malerei begegnet. Schongauer war, wie die meisten Maler seiner Zeit, auf der Wanderschaft in den Niederlanden gewesen und hatte dort von der Art der Rogier van der Weyden starke Eindrücke empfangen. Schongauer ist so recht der Meister, in dem der deutsche Kunstgeist, wie er oben geschildert worden ist, Gestalt gewonnen hat. Wenn er seine Maria mit dem Kinde in einen Rosenhag setzt, wo zwischen den roten Blüten in den Zweigen die Vögel sitzen und singen, so ist aus dem religiösen Madonnenbild ein rechtes deutsches Märchen geworden, und dieselbe Innigkeit, die er hier und sonst in Bildern der heiligen Familie für die idyllische Seite der heiligen Geschichte zeigt, beweist er in den Darstellungen der Passion für ihre dramatische und leidenschaftliche Seite. Gerade bei Schongauer ist es recht deutlich, wie stark die volkstümlichen Osterspiele die Phantasie der Künstler beeinflußten. Offenbar kam es bei den Osterspielen darauf an, durch eine recht groteske und übertriebene Darstellung der Büttel und Henker, die den Christ martern und verhöhnen, auf das Volk zu wirken, und diese drastische Gegenüberstellung der niedrigsten Gemeinheit gegen den höchsten Adel der Gesinnung war es, die Schongauer für seine Blätter übernahm, und die aus ihnen in alle deutschen Darstellungen der Passion mehr oder weniger gemildert überging. Es ist schwer zu entscheiden, ob die Spiele nur die Anregung waren, ob das Volk wirklich so erfindungsreich in widerlichen Fratzen war, oder ob die Phantasie des Künstlers die Wirklichkeit nur benutzte, um in derselben Richtung weiterzuwirken.

Für diese Darstellung aus der Passion griff Schongauer zum Kupferstich; wie richtig ihn und seine Nachfolger dabei der künstlerische Takt führte,

das zeigt jeder Vergleich solcher Blätter mit Gemälden, die in derselben Art dieselben Stoffe behandeln. Die ausführliche und stoffgetreue Schilderung der oft mehr burlesken als brutalen Henker macht die Darstellung nicht reicher, sondern ärmer an Wirkung, da sie der Phantasie keinen Spielraum mehr läßt, während bei der Schwarz-Weiß-Schilderung die Phantasie die Andeutung ausspinnt.

Schongauers Tätigkeit als Kupferstecher hat für die geschichtliche Entwicklung eine besondere Wichtigkeit dadurch gewonnen, daß er die Technik so weit förderte, um sie zum geeigneten Ausdrucksmittel für künstlerische Ideen zu machen, und damit zugleich dem Größeren, der nach ihm kam, Albrecht Dürer, vorarbeitete.

Die Technik des Kupferstiches, die aus dem Goldschmiedehandwerk gekommen war, lag dem Goldschmiedsohne Schongauer besonders nahe. In seiner Hand gewann die Technik erst rechtes Leben. Die Linie wurde lebendig und nuanciert. Man fühlte die empfindende und geschmeidige Hand, die den Stichel hier leicht spielen läßt, dort kräftig eindrückt. Die Striche liegen nicht mehr steif und gerade, sondern folgen der Form, die sie ausdrücken sollen.

Schongauer hat von allen deutschen Malern den stärksten Einfluß auf Dürer gehabt, trotzdem dieser, als er auf der Wanderschaft in seiner Werkstätte vorsprach, die ihm ohne Zweifel ein wichtiges Ziel gewesen war, ihn nicht mehr am Leben fand.

Riemenschneider

In Franken wirkte der Bildhauer Tillmann Riemenschneider, der vom Harz nach Würzburg eingewandert war. Ist es nur seine Abstammung oder der Einfluß der romanischen und frühgotischen Steinplastik, die er in den sächsischen Landen kennengelernt haben wird, oder seine Steinmetzenerziehung, oder haben all diese Dinge zusammengewirkt; jedenfalls unterscheidet er sich scharf von den süddeutschen Holzschneidern. Er ist, um es kurz zu sagen, runder und größer, das heißt eben plastischer als sie alle. Das Holz hat durch seine Weichheit die Hände der Künstler, die in diesem Material arbeiteten, immer tiefer gezogen, so daß ihre Arbeiten etwas Knitteriges, Löcheriges erhielten. Das hat Riemenschneider nicht. Er geht, wenigstens in der einzelnen Figur, mehr auf das Ganze. So befreit er sich auf eigene Faust und durch die Arbeit selbst von der spätgotischen Art. Seine großen Grabfiguren mit den scharfen Porträtköpfen von manchmal donatellesker Kraft zeigen ihn am freiesten. In den Figuren von Adam und Eva kontrastiert er mit feinstem Gefühl Mann und Frau des nördlichen Typus.

Abb. 85

Abb. 85. Riemenschneider: Adam und Eva

In Nürnberg selbst schufen unmittelbar vor Dürer Bildhauer, die viel bedeutender waren als die gleiehzeitigen Maler, und deren wiehtigste Werke Dürer gekannt hat, bevor seine selbständige künstlerisehe Tätigkeit begann: der Holzsehnitzer Veit Stoß, der Steinbildhauer Adam Krafft, der Erzgießer Peter Viseher. Stoß ist im Jahre 1440, Krafft im Jahre 1450, Viseher im Jahre 1455 geboren. Als der junge Dürer in den neunziger Jahren von seiner Wanderschaft zurüekkehrte, waren sie alle sehon reife Meister.

Stoß Veit Stoß war mehr ein eminent gesehiekter Handwerker als Künstler. Er hatte weder eine kraftvolle Phantasie noeh eine starke Gestaltungskraft. Nur die liebliche Anmut der Madonna gelang ihm. So ging er wie viele seiner Genossen auf das Bravouröse aus. Seine Gestalten sind äußerlich überstark bewegt, oder sie wirken doeh so durch die unruhige und krause Faltengebung der Gewänder. Er zwingt dem Holze diese Formen und Virtuosität ab. Man bewundert an seinen Werken, aueh an dem berühmten „Englischen Gruß im Rosenkranz" in der Lorenzkirehe in Nürnberg, eigentlieh am meisten diese souveräne Teehnik.

Krafft Eine viel tiefere Natur war Adam Krafft. Sehlieht und innig empfand er die heiligen Gesehiehten. Seine Bilder aus der Leidensgesehiehte Christi, so-

Abb. 86 wohl das Schreyersehe Grabmal als die sieben Stationen auf dem Wege zum Johanniskirehhof, gehören in dieselbe Reihe mit den besten Erzählungen, die deutsehe Maler uns gegeben haben, wenn man sie auf das Innerliche der Gestaltung ansieht. Figuren wie der klagenden Maria, dem gequälten und geduldigen Christus wird man nieht oft begegnen. Die Stationen stehen aber außerdem an Klarheit der Komposition, an Zurüekhaltung im Ausdruek über den meisten dieser Bilder. Unter den plastisehen Darstellungen sind keine, die aueh nur annähernd vergliehen werden könnten. Hier hat ein Steinmetz, sicher ohne Einflüsse von irgendwoher, den ruhigen Stil des Reliefs gefunden, wie ihn nicht einmal die Italiener dieser Epoche hatten. Es ist eine innerlieh und äußerlieh vornehme Kunst, die uns hier entgegentritt. Freilich die Kunst eines Mannes aus dem Volke, der in beseheidenem bürgerlichen Kreise lebt und für diesen Kreis schafft. Mit den Werken, die in einer reiehen und aristokratisehen Kultur entstanden, wie der des päpstlichen Hofes und der Fürstenhöfe Italiens, kann man diese nicht vergleichen wollen.

Adam Krafft hat sieh selbst abkonterfeit. Er und seine Gesellen tragen kniend das Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche. Der brave Kopf mit den sehlichten Zügen und den ehrliehen Augen paßt gut zu seiner Kunst.

Dieses Sakramentshäuschen stellte wohl für ihn und seine Mitbürger den Höhepunkt seines Schaffens dar. Dieses „Häusehen" ragt durch die

Abb. 86. Adam Krafft: Grablegung

ganze Höhe der Kirche, die Spitze seines Türmchens ist noch umgebogen, weil sie aufgerichtet trotz des hohen Gewölbes keinen Platz hätte. Der ganze Reichtum des gotischen Ornamentes ist hier gehäuft, das Filigranartige der Ornamentik bei der Kleinheit des Maßstabes bis zu seiner letzten Pointe gesteigert. Aber die Gestalten sind schon ganz von dem Geiste der kommenden Zeit erfüllt.

Vischer Auch Peter Vischer, der Erzgießer, lebte noch durchaus als Handwerker. Sein Selbstbildnis, das er stolz an seinem Hauptwerke, dem Sebaldusgrab, angebracht hat, zeigt ihn in Kappe und Schurzfell, während Dürer in seinen Selbstporträten sich niemals im Arbeitsrock darstellte. Aber der Horizont dieses Handwerkers war doch viel weiter als der seiner älteren Genossen: er kannte die italienische Kunst, und er kannte die Gestalt des antiken Mythos. Nur muß man nicht an systematische und gelehrte Kenntnisse denken. Er unterschied nicht verstandesmäßig Gotik und Renaissance, Nationales und Fremdes. Er mischte mit dem Eigenen, was seinen Künstlersinn an den welschen Werken reizte. Und die antiken Gestalten lebten wie die biblischen in seiner Phantasie; besonders liebt er, wie all die naiven schmückenden Künstler der Zeit, die halbtierischen Fabelwesen, die ihm ebenso wahr sind, und die er ebenso dekorierend verwendet wie die wirklichen Tiere.

Abb. 87 Das Sebaldusgrab hat mit Recht seinen Platz unter den schönsten Werken der Weltkunst erhalten. Ein träumerischer, aber fröhlich träumender Geist hat es geschaffen, ein in seiner Kunst erfahrener Meister, in dem doch noch etwas von dem Knaben lebt, der er einmal war, von kindlicher Freude an bunten Gestalten und an den Tieren. In den besten deutschen Meistern aller Zeiten war diese Mischung. Vischer hat das Sebaldusgrab erst in späten Jahren geschaffen, aber wir wissen, daß es seit langem vorbereitet war. Vielleicht geht sein Ursprung noch weiter zurück, als man nachweisen kann. Wirkt es nicht wie der kühne Traum eines Künstlerknaben, den noch keine Schwierigkeiten schrecken, und der aus einer üppigen Phantasie einen unerschöpflichen Reichtum von Motiven über sein Werk ausschüttet? Über diesesWerk, das alles, alles weit hinter sich lassen will, was in seiner Kunst geschaffen ist? Der Traum eines Künstlerknaben, von dem Künstlermann mit gehaltener und reifer Kraft gestaltet, das scheint die Formel für dieses Werk zu sein, das jeden phantasievollen und schönheitsfreudigen und handwerkliebenden Menschen immer aufs neue fesselt und entzückt, das man nicht über alles zu stellen braucht, mit dem doch aber nichts verglichen werden kann, weil es einzig ist in seiner Art, für dieses Werk, dessen Reiz

Abb. 87. Peter Vischer: Das Sebaldusgrab

und Duft gleich verlorengeht, wenn man anfängt, es wissenschaftlich-kritisch zu betrachten, das man als Ganzes aufnehmen muß oder lassen, weil der Verstand am einzelnen immer Anstoß finden wird. Ein Kleinod in jedem Sinne des Wortes. So deutsch, so „gotisch" trotz der Anklänge an die italienische Renaissance, daß es dem romanischen Empfinden immer barbarisch erscheinen wird, müßte es dem germanischen lieb und teuer sein und — gemacht werden.

Große Sehnecken tragen die Platte, auf der der Bau ruht. Ein reliefiertes Postament steht in der Mitte, auf ihm der hausartige alte Silbersarg, der die Gebeine des Heiligen enthält. Um diese Mitte herum ist ein nach allen Seiten mit spitzen Bogen geöffneter Baldachin erbaut mit schlanken, strebenden Pfeilern. Auf dem Dache stehen, den drei Wölbungen entsprechend, drei Türmchen mit reichen Strebesystemen. Der ganze Geist dieser Konstruktion ist ausgesprochen gotisch, aber die Formen sind in dieser Zeit, die des Spitzen müde war, alle ins Runde gezogen. Dieser Baldachin ist, ebenso wie die Streben des Unterbaues, von unten bis oben mit Figuren besetzt: Helden aus der Bibel und dem Mythos, die die Kraft, Frauengestalten, die die Tugenden verkörpern, Harpyien tragen die Leuchter, Putten klettern überall umher und treiben allerlei Handwerk und Spiel, Tiere aller Art bevölkern die Windungen. An den Pfeilern stehen in Nischen die herrlichen Gestalten der Apostel, von lebendigstem Ausdruck und von einer in Deutschland bis dahin unerhörten einfachen Schönheit der Erscheinung, Figuren, die vielleicht sogar auf Dürers Alterswerk Einfluß gehabt haben. Am oberen Ablauf der Pfeiler stehen die kleineren Gestalten der Propheten.

Der Meister und seine Söhne haben vorher und nachher noch manches gute Werk geschaffen, aber keines ragt so über das Niveau heraus wie dieses, ist so eine eigene künstlerische Vision. Wie gewisse Stiche Dürers, zeigt es die völlige Befreiung vom Auftrag, das Schaffen aus dem Innersten der Persönlichkeit heraus.

Nur zwei große Statuen aus der Innsbrucker Hofkirche mögen noch erwähnt sein, weil sie zeigen, daß zuletzt Vischer ebenso wie Dürer aus dem auf das Kleine gerichteten Geiste der deutschen Kunst sich herausrang, daß beide auf der letzten Höhe, die sie erreichten, auch monumental zu sein verstanden. Besonders zeigt das die Figur des Königs Arthur, die bei aller Fülle des Zierats doch echte Größe hat, und fest, lebendig und edel dasteht.

Albrecht Dürer

Die Erfüllung alles dessen, was an Verheißungen in der deutschen Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts lag, brachte der Nürnberger Meister Albrecht Dürer.

Dürer ist neben Goethe wohl die schönste menschliche Erscheinung gewesen, die das deutsche Volk hervorgebracht hat. Bei ihm war künstlerisches Schaffen von dem inneren Erleben nicht mehr getrennt und nicht mehr zu trennen. Seine Kunst wurzelt in seiner Seele. Von den Handwerksmeistern, die schaffen, was man ihnen heißt, trennte ihn eine Welt. Aber gerade weil er schaffen wollte und schaffen mußte, was in ihm allein lebendig war, deshalb konnte er auch nicht mit den Ausdrucksmitteln auskommen, die ihm die Tradition bot, und so ist der Inhalt seines Lebens dieser: ein großer Mensch, der die Welt und das Leben ernst nimmt, wächst und wächst, und weil die Bilder, die ihm kommen, immer tiefer, lebendiger und reicher werden, muß der Handwerker in ihm seine Mittel ständig verfeinern, um sich noch aussprechen zu können. Es wäre schwer, Künstler mit Ausnahme des Michelangelo und des Rembrandt zu finden, für die man diese selbe Darstellung ihres Entwicklungsganges anwenden könnte; es sind nur die Allergrößten und die Allerpersönlichsten, für die in solcher Weise Leben, Kunst und Handwerk zusammenfließen.

Dürer ist der, der er war, nicht ohne Einfluß von Italien her geworden. Er hat zweimal in Venedig geweilt und dabei Gelegenheit gehabt, die Kunst des Giambellini in ihrer freien Schönheit kennenzulernen und damit die eckige und vielfach kleinliche Kunst seiner Landsleute zu vergleichen. Namentlich der zweite Besuch in Venedig hat eine starke Wirkung auf den Meister gehabt und seinen Sinn für die Größe der Form und die Schönheit des Kolorits geöffnet. Dennoch darf man diesen italienischen Einfluß nicht überschätzen, trotzdem er freilich zunächst äußerlich stark hervortritt. Das Werk Dürers hängt in sich so logisch zusammen, daß man fast meinen möchte, seine glückliche Begabung hätte den Weg auch ohne den Fingerzeig durch die venetianische Kunst gefunden. Die Entwicklung Dürers tritt am deutlichsten in seinen Schwarz-Weiß-Kunstblättern zutage, die ja wohl in ihrer Unvergleichlichkeit auch das Wichtigste seiner Kunst bedeuten.

Das erste Werk des jungen Meisters, als er sich nach seinen Wanderjahren in Nürnberg niederließ, waren die Blätter der Apokalypse. Es ist sehr bezeichnend für das Wesen Dürers, daß er gerade dieses Werk wählte, daß er sich in seine geheimnisvollen Prophezeiungen und Bilder hineingrübelte, und es ist noch bezeichnender, mit welchem naiven Realismus er daran ging, diese von einer ganz unplastischen Phantasie gesehenen Bilder zu zeichnen. Seine Bilder sind zum Teil ganz wörtliche Illustrationen bildlich gemeinter Redensarten. Wenn es von Gott heißt: ein Schwert fuhr aus seinem Munde und Flammen aus seinen Augen, so malt Dürer wirklich ein Schwert an den

Mund und Flammen an die Augen, und die sieben Leuchter, die den Thron des Herrn umgeben, macht er zu Schmuck- und Meisterstücken Nürnberger Goldschmiedekunst. Aber in einem dieser Blätter gibt er eine ganz große *Vgl. Abb. 22* Vision: das ist das Blatt mit den drei Reitern, die vor dem Jüngsten Gericht durch die Welt streifen, um den dritten Teil der Menschen zu zerstören.

Die Apokalypse ist das Werk eines himmelstürmenden jungen Künstlers, der weder an die Grenzen der Kunst noch an die Grenzen seines Talentes denkt. Das echteste Jugendwerk. Dieser Sturm und Drang ließ nach und Dürer machte zu seinem Thema das Thema aller Kunst der Epoche: das Leben der Maria und das Leben und Leiden Christi.

Die Holzschnittfolge mit den Szenen aus dem Leben der Maria gibt vielleicht den tiefsten Einblick in Dürers Seele. Gerade in dieses Werk schüttet er alles aus, was in ihm klingt. Besonders bezeichnend ist die „Ruhe auf der Flucht". In dem alten Gemäuer hat die heilige Familie Rast gemacht. Es ist ein schöner Sommervormittag, und die Sonne liegt warm über der Erde. Da hat der heilige Joseph seine Hobelbank aufgeschlagen und raspelt fröhlich an seinen Brettern. Daneben sitzt Maria bei der Wiege des Kindes und spinnt, und Engel vom Himmel sind gekommen, ältere, um die Wiege versammelt, plaudern mit der heiligen Mutter; jüngere helfen, wie die Heinzelmännchen der deutschen Sage, mit allerhand Spielerei und Unfug dem heiligen Joseph bei der Arbeit. Da hat sich ihm die heilige Geschichte recht in ein deutsches Märchen verwandelt. Neben dieser Szene, in der das idyllisch-poetische Element herrscht, steht eine Szene in großem tragischen Ton: der Abschied Christi. Christus zieht in die Welt hinaus, seiner Mission nach, und nimmt Abschied von der Mutter. Sie sieht ihn ziehen, seinem Schicksale entgegen, und wenn sie dieses Schicksal auch nicht ahnt, so weiß sie doch, daß ihr der Sohn nun nicht mehr gehört, und während er sich von ihr wendet, bricht sie in sich zusammen. Der tiefste Seelenschmerz spricht aus ihren vergrämten Zügen, und als könnte sie ihn halten, streckt sie die Arme nach ihm aus. Das, was Dürer hier gibt, ist mehr als heilige Geschichte, das ist Leben, oder es ist Legende, zu Leben geworden. Schicksal der Heiligen ist als Menschenschicksal gesehen, als Schicksal von Vollmenschen freilich, nicht der Gewöhnlichen. Während die Maria zusammenbricht, wird sie von einer Gevatterin gestützt, eine Gevatterin, die recht das Gegenbild zu ihr darstellt, eine dicke, gute, etwas dummliche Frau, die, ohne den Vorgang zu verstehen, die Szene ansieht, und gegen deren Ausdruckslosigkeit die Gestalt der Maria dann um so mehr inneres Leben gewinnt. Aber es gibt auch eine Szene, in der der schalkhafte Humor frei herrscht, das ist die

Wochenstube der heiligen Anna, die voll ist von schwätzenden Nachbarinnen, die sich am Kindelbier ein Gutes tun. Dieses Werk Dürers zeigt ihn als freien und reifen Mann. Für den ganzen Umkreis menschlicher Empfindung hat er ein tiefes Gefühl. Szenen, die frühere Meister verwarfen, zieht er wegen des inneren Gehaltes, den er darin entdeckt, hervor und gestaltet sie frei. Und während er sich hier in die sonnige Freude und dort in den tiefen Schmerz der Maria hineinfühlt und seine Menschenschicksale innig mitlebt, kann er an anderer Stelle wieder behaglich über menschliche Schwächen lächeln.

Mit dieser Reife des Mannes verbindet sich die Reife des Künstlers. Dürer hatte in gewissem Sinne das Studium der Natur auf eigene Faust und von vorn beginnen müssen. Wenn man ein Wort, das Goethe für Michelangelo braucht, umkehrt, kann man von Dürers Vorgängern in der deutschen Malerei sagen: sie hatten ein kleines Auge. Das einzelne galt ihnen, das einzelne erfaßten sie mit großer Schärfe; aber gerade deshalb zerfiel ihnen auch die menschliche Gestalt in lauter Einzelheiten. Wenn oben der Einfluß der Holzskulptur auf die Malerei besonders betont wurde, so geschah das, um gerade diese Art der Malerei zu erklären, denn aus der Skulptur, und zwar aus der detaillierten Holzskulptur, stammt sie her. Dürer hat die Schwäche dieser Art wohl empfunden. Er hat sich selbst darüber ausgesprochen, und hat es als die Aufgabe seines Lebens betrachtet, der deutschen Kunst von ihr zu einer größeren und freieren Art zu helfen. Er hatte diese Aufgabe früh erfaßt. Er sah als Maler auf das Ganze der Natur. Das Wort Maler kann überraschen, weil ja Dürers Bilder eine gewisse Herbheit erhalten haben, und ihr höchster Reiz nicht gerade in der Farbe liegt. Aber das hat mit der Grundanschauung nichts zu tun, denn gerade in den Schwarz-Weiß-Bildern zeigt es sich, daß Dürer wirklich malerisch war, daß er ein feines Gefühl für Luftstimmungen und Lichtwerte hatte.

In derselben Zeit, in der Dürer die Technik des Holzschnittes seinen Intentionen unterworfen hatte, hatte er dasselbe für die Technik des Kupferstiches fertiggebracht. Der Ausgangspunkt war hier ein anderer. Während der Holzschnitt mit seinen einfachen Linien und der geringen Schraffur von vornherein zu einer Ausdrucksweise im größeren Stil drängte, führte die Eigenart des Kupferstiches und die Möglichkeit feinsten Strichelns, die er bot, von vornherein dazu, im kleinen Maßstabe und mit Feinheiten zu arbeiten.

Erst nachdem sein Holzschnittwerk abgeschlossen war, entstanden die berühmten drei großen Stiche, die man vielleicht als die Krönung von Dürers

ganzem Lebenswerk ansehen darf, und die deshalb in der deutsehen Kunst eine ganz besondere Stellung einnehmen.

Als oben von der neuen Bewegung die Rede war, die zu der neuen Kunst führte, da war aueh schon davon gesprochen, daß nun die Persönliehkeit des Künstlers eine ganz andere Rolle zu spielen begann, als sie sie im Mittelalter gespielt hatte. Die persönliche Phantasie des Künstlers trat in ihr Reeht. Frei konnte der Künstler die heiligen Gestalten und Ereignisse darstellen, wie sie sich in seiner Seele spiegelten. Aber damit konnte die Entwicklung persönlicher Kunst nieht abgesehlossen sein; sie mußte an eine Stelle kommen, an der den Künstler aueh der Stoff nieht mehr bannte, an der das Kunstwerk in Inhalt und Form der Ausdruek einer eigensten Stimmung wurde. In diesem Sinne ganz persönliche Kunst sind die Kupferstiche Dürers, die man geradezu als Bekenntnisse bezeiehnen kann.

In „Ritter, Tod und Teufel" gibt er das Bild des aufrechtstehenden Mannes, der ohne Rüeksieht auf Gefahren und Untergang, geradeaus bliekend, seinen Weg verfolgt. „Und wenn die Welt voll Teufel wär —" Ist es ein Zufall, daß das Lied Luthers denselben Jahren entstammt, wie Dürers Stich? In beiden sprieht sieh dieselbe Empfindung aus, die Empfindung eines Mannes, dem sein fester Glaube als sicherster Sehutz gegen alle Gefahr gilt, und der nicht anders kann, als er tut. — Im „Hieronymus" hat er die Freude des Mensehen im Norden an seinem Hause ihren letzten und liebenswürdigsten Ausdruek gefunden. Der heilige Mann sitzt in stilles Forschen versunken an dem Arbeitstisch in seiner Stube. Dureh die hohen Fenster mit den Butzenscheiben fällt ein warmes Naehmittagssonnenlieht ein und spielt auf Wand und Boden hin. Der Löwe läßt sich schnurrend, wie eine große Hauskatze, das Fell wärmen und ebenso neben ihm das Hündchen. Wie später bei Rembrandt, und nur bei ihm, ist hier die Atmosphäre etwas Lebendiges geworden. Das Lieht klingt wie ein Ton. — Noeh tiefer als Be-
Vgl. Abb. 23 kenntnis und noeh eindrueksvoller ist die „Melancholia". Alle drei Blätter gehen in einem unbeschreiblieh sehönen, grausilbernen Ton, den niemand vorher und niemand naehher in der Sehwarz-Weiß-Kunst erreieht hat, und doeh ist der Ton in ihnen nieht derselbe, sondern er drüekt bald liehter und bald dunkler, bald ruhig und bald in seharf kontrastierten kleinen Fläehen zugleieh die Stimmung des ganzen Bildes, behagliche Ruhe oder leidensehaftliche Zerrissenheit, Lieht oder Naeht aus.

Die Entwicklung Dürers als Maler ging der Entwieklung des Schwarz-Weiß-Künstlers parallel.

Abb. 88. Albrecht Dürer: Anbetung der Könige

Seine ersten Bilder haben noch etwas von der alten deutschen Unbeholfenheit, das vielleicht noch durch die leidenschaftliche Ungeduld des jungen Meisters, der aus dieser Art heraus wollte, eher gesteigert erscheint. Besonders interessant ist es, wie er im Bildnis den Versuch macht, aus der hergebrachten Form herauszukommen und den Menschen nicht im Zustand der Ruhe, sondern im Zustand innerer Erregung zu schildern. Sehr bezeichnend dafür ist das Bildnis des Krell in München, mit dem fast zuckenden Mund, den weitaufgerissenen Augen. Zu einem gewissen Abschluß ist Dürer in dem Baumgärtnerschen Altar gelangt. Das Mittelbild reicht an die Schwarz-Weiß-Blätter nicht heran, aber in den Porträten der Stifter auf den Seitenflügeln ist eine Größe und Einfachheit erreicht, die vor ihm niemand kannte.

Ist in allen diesen Bildern die Farbe etwas hart und bunt, so steht fast
Abb. 88 unvermittelt daneben die Anbetung der Könige in Florenz, ungefähr in derselben Zeit entstanden wie die Bilder aus dem Marienleben. Die Farbe ist von einer durchsichtigen Klarheit und von emailleartigem Schmelz, die Pinselführung von der entzückenden Leichtigkeit. Das Kolorit ist von einer milden Harmonie und erinnert in der duftigen Ferne unter dem blauen Himmel mit den Silberwölkchen geradezu an den Ton der Venetianer, die doch Dürer um diese Zeit noch nicht kannte.

In seiner letzten Zeit, in der Zeit nach den drei großen Meisterstichen, ist er auch als Maler ständig gewachsen. Seine Porträte der Nürnberger Ratsherren gehören zu den schönsten Bildnissen aller Zeiten.

Das letzte Werk Dürers waren die beiden Tafeln mit den lebensgroßen
Abb. 89 Gestalten der vier Apostel. Dürer zog hier gewissermaßen das Fazit seines Lebens. Nach jahrzehntelanger Arbeit wagte er es zum erstenmal, Gestalten in Lebensgröße zu schaffen, was ihm gewiß, seitdem er in Venedig die Werke der großen Meister gesehen, als Ziel seines Lebens vorgeschwebt hatte. Und aus diesen lebensgroßen Gestalten ist nun auch der letzte Rest von Eckigem und Befangenem gewichen. Sie sind im höchsten Sinne des Wortes monumental. In großen und freien Falten liegen die Gewänder um die mächtigen Körper der Glaubenshelden. Diese Gestalten können gleichbürtig neben die der Antike und der italienischen Renaissance treten, sie sind ebenso lebendig und ebenso groß.

Aber es ist noch mehr an ihnen, etwas, das sie über die meisten hinaushebt und ihnen einen Platz neben den Besten der größten Meister sichert. In jeder dieser Figuren kommt ein ganzer Mensch, kommt eine tiefe Natur zu vollendeter Darstellung. Man sieht nicht nur Körper, sondern man sieht

Abb. 89. ***Albrecht Dürer: Die vier Apostel***

Seelen, die groß genug sind, um diese großen Körper zu tragen und zu beleben. Man sieht die Gedanken, die hinter diesen Stirnen leben, die Empfindungen, die aus diesen Augen blicken, die Energien, die diese Hände führen.

Solche Männer zu schaffen ist nur selten einem Künstler gelungen. Wenn man durch die ganze italienische Kunst wandert, so wird man vielleicht einige Gestalten des Donatello, aber sonst nur die überlebensgroßen Menschen des Michelangelo nennen können. So tritt Meister Dürer, der immer Bescheidene, mit seinem letzten Werke neben den größten schöpferischen Genius der italienischen Kunst.

So hatte Dürer die im Norden entstandene Kunst auf ihre Höhe geführt. Er selbst freilich sah in sich nicht den Vollender, sondern den Bahnbrecher. Der Traum und das Ziel seines Lebens war, durch seine künstlerische Tätigkeit eine Grundlage geschaffen zu haben, auf der zukünftige Generationen eine deutsche Kunst bauen konnten, die mit der italienischen zu rivalisieren vermochte. An dieser Grundlage hätte es denn auch nicht gefehlt; ob die Kräfte gekommen wären, kann niemand wissen. Aber die historischen Erlebnisse des deutschen Volkes verhinderten eine solche Entwicklung. Kaum eine Generation von nur wenig jüngeren Künstlern hat die Erlösung durch Dürer benutzen können, dann wurde die Entwicklung durch die religiösen Streitigkeiten unterbrochen, und infolge davon eroberte die italienische Mode auch den Norden. So ist, was Dürer als Beginn einer kommenden Kunst geschaffen hat, die Vollendung der vorhergehenden geworden.

Es ist eine schlechte Mode der Zeit, einem neu entdeckten Meister einen alten Ruhm zu opfern. So hat man Dürer hinter Matthias Grünewald zurückgeschoben. Es ist ohne Zweifel wahr, daß Grünewald das größte deutsche Malgenie gewesen ist und das größte deutsche Malwerk geschaffen hat. Aber Dürers schöne Gestalt wird dadurch nicht berührt, so wenig wie Goethe durch die großen Dramen von Kleist in seiner Bedeutung gemindert wird.

Grünewald Abb. 90

Dies größte Malwerk ist der Isenheimer Altar, der im Museum von Kolmar bewahrt wird.

Schwarzes Dunkel. Aber nicht das tiefe der Nacht, das beruhigt; das fahle der Sonnenfinsternis, das alle Kreaturen seltsam bedrückt und erregt.

Aus der Tiefe hinten weint ein bleiches Grün, schattenhaft und ungewiß stehen die Hügel der Ferne. Vorn oben ragt das Kreuz in den finsteren Himmel, gegen den sich der Körper Christi abhebt, verzerrt durch die Krämpfe des Martertodes und in dieser Verzerrung erstarrt, in der Farbe der beginnenden Verwesung, und in dem Leichengrün blutrot die Wunden von Nagel und Dorn.

Abb. 90. Matthias Grünewald: Kreuzigung

Auf der linken Seite kniet Magdalena, die Arme mit den vor Schmerz und Inbrunst gerungenen Händen zu dem Gekreuzigten erhoben. Von dem zurückgeworfenen Haupte fließt das gelöste Haar der Büßerin über das rötliche Gewand. Hinter ihr ist Maria, weiß wie ihr weißer Mantel, in die Arme des Jüngers Johannes zurückgesunken, die todbleichen Hände verkrampft, erstarrt in letztem Schmerz, bewußtlos. Sein guter Jünglingskopf neigt sich, aus dem roten Mantel heraus, liebevoll über sie.

Rechts steht der Täufer Johannes, ein fester blonder Mann, in Fell und rotem Mantel, ein weißes Buch im linken Arm, ein weißes Lamm zu seinen Füßen. Seine Gegenwart hebt die Szene aus der Einmaligkeit des Geschehens zu ewiger Bedeutung. Er steht neben, nicht in dem Vorgang, ist nicht in dem Schmerz der Zeugen befangen. Er weist mit der Rechten — sein Zeigefinger, grell gegen das Dunkel stehend, scheint von dem Auge, das er zuerst auf sich zieht, über alle Wirklichkeit hinaus zu wachsen — er weist mit einer Gebärde von unwiderstehlicher Wucht den Beschauer auf das furchtbare Schauspiel: „So ist er für dich gestorben. So sollst du ihn in der Erinnerung tragen." Und niemand kann dieses Bild vergessen.

Das Bild der Predella, des Unterbaues, absichtlich matt gehalten, zeigt die „Beweinung".

Das ist die erste Gestalt, in der man den Isenheimer Altar des Matthias Grünewald sah. Am Karfreitag. Auf den Flügeln neben der Kreuzigung standen dann die ruhigen Gestalten des hl. Antonius und des Blutzeugen Sebastian. Er konnte sich in drei Gestalten wandeln.

Die zweite sah man an den Marienfesten. Links die „Verkündigung". Eine gotische Kapelle, weiß im Licht, in den Schatten von einem warmen Grau, in das sich das kühle Grün und das reine Rot der Bemalung mit wundersamem Wohlklang einfügen. Nachmittagssonne fällt durch die Fenster. Man sieht das goldene Licht flirren. Es hat etwas Körperliches. Und wo es sich am stärksten ballt, wiegt sich in ihm — wirklich, unwirklich — die weiße Taube. Vorn kniet vor ihrem Betpult Maria, ihr gegenüber der Engel, der ihr den himmlischen Gruß und die Botschaft bringt, beide tief erfüllt von dem Mystischen der Stunde. In der Mitte: „Maria mit dem Kind". Strahlende Helle eines Sonnentages im Freien. Die blonde Maria, ganz hellfrische, lächelnde Mutter, sitzt im Garten bei rotblühendem Rosenbusch unter der großen Linde und hält mit köstlicher Sachlichkeit das Kind. Das Bett, die Badewanne mit dem weißen Tuch, einfach bürgerlicher Hausrat, stehen daneben; nicht einmal das Töpfchen ist vergessen. Über der blühenden Erde blaut ein herrlicher Sommertag. Blau liegt es auf der Wiese, blau auf dem

fernen Wald, blau auf den schimmernden Schneebergen, die den Blick schließen. Unmittelbar an das sehr irdische Gerät stößt ein traumhafter Tempel. In gotischen Formen, gleißend von Gold, strebt er auf, ganz angefüllt von Engeln, in deren Gewändern und Flügeln alle Farben des Regenbogens ihr buntes Spiel treiben und die eine ebenso fröhliche und launige Musik machen. Und oben über den Gletscherspitzen öffnet sich der Himmel: Gott erscheint in der Glorie, und in ihren Strahlen spielen Englein durcheinander wie Stäubchen in der Sonnenbahn, die in ein dunkles Zimmer fällt. Rechts: „Die Himmelfahrt". Unten blauschwarze Nacht um das Grab, aus der die Rüstungen der Wächter in metallischen Reflexen blitzen. Aus der Nacht steigt, nein: rauscht, nein: braust Christus empor in das strahlende Licht einer goldenen Morgensonne. Blendend füllt dieser Glanz das Auge, daß er die Formen seiner Gestalt kaum unterscheiden kann, daß sich der Körper vor unserem Blick entkörpert. Die Himmelfahrt ist aus demselben Gefühl entstanden und löst dasselbe Gefühl aus wie das jubelnde „Et resurrexit" in der Hohen Messe von Bach.

Die dritte Gestalt des Altars, die wohl die gewöhnlich sichtbare war, ist dem hl. Antonius geweiht. Die Mitte ist plastisch gebildet. Unter einem Baldachin von phantastischster und zierlichster Schnitzerei, in der die krauseste Gotik ein unbeschreibliches Etwas von Klarheit und Anmut hat, thront der Heilige. Das rechte Flügelbild stellt die „Versuchung" dar. Abend. Hinten am Himmel wacht noch ein letztes Licht, aber in der Schlucht zwischen den dunklen Tannen, wo der Heilige im Gebet liegt, hat schon die Nacht gesiegt. Und hier fallen ihn die Gesandten der Hölle an. Diese Teufelsfratzen, die ein Schöpfer im Fieberwahn aus Gliedern von Mensch und Tier, aus Totenschädeln und Gliedern und Krallen und pestbeuligen Leibern zusammengeschmissen hat, haben den Greis gepackt und niedergeworfen und zerren und stoßen und kratzen den Hinfälligen, der in stillem Dulden verharrt. Mit dieser Nacht der Schrecken steht die Nacht des Friedens auf dem andern Flügelbild im Gegensatz. Dieser „Besuch des Antonius bei dem Einsiedler Paulus" ist ein köstliches und rührendes Idyll. Die Landschaft ist wie ein Gedicht. „Abend wird es wieder . . ." Durch das stille Grün der Wiesen schlängelt sich dunkelblau ein Bächlein; Rehe grasen; in der Ferne steigt schwarzer Wald den Berg hinan; über ihm ragen die bizarren Massen des Gebirges. Vorn auf Urwaldboden zwischen griesbärtigen Bäumen sitzen die beiden heiligen Greise: Paulus der Einsiedler, uralt und wie die indischen Büßer fast in die Natur eingewachsen, seine Haut wie Rinde, sein Haar wie das Vlies eines Tieres; Antonius, dem Hundertjährigen gegenüber fast jung,

erregt von der Gnade, daß der Rabe, durch den der Himmel dem Einsiedler seine Speise sendet, ein zweites Brot für ihn hat, die Narben der Teufelswunden wie Ehrenmale in dem gerötetcn Antlitz tragend.

Wir wissen nicht viel von dem Meister, der in diesem Altar das größte Werk deutscher Malerei geschaffen hat. Ein Schiff mit seinen Bildern ist in der Ostsee untergegangen. Wir brauchten gar nichts von ihm zu wissen. Ein solches Werk sagt alles über seinen Schöpfer aus: man erfährt seine Heimat, den Umfang seines Fühlens, sein Temperament, seine Kunstmittel.

In diesem Werk hat das gotische Wesen seinen höchsten und letzten Ausdruck gefunden. Gotik ist die Kunst, in der das Wesen der nordeuropäischen, germanischen Menschengruppe sichtbar geworden ist. Grünewald zeigt, was sie werden konnte, als der fremde Einfluß ihre eingeborene Kraft zerstörte.

Altdorfer

Sonst ragt von den Malern, die Dürer befreit hat, keiner an ihn heran. Die liebenswürdigste Erscheinung ist Albrecht Altdorfer, der sehr bestimmt aus der Konvention herausgeht und sich auf das ganz persönliche Gefühl stellt.

Vielleicht deshalb, weil er gar kein gelernter Maler im Sinne der Zunft war. Er war Stadtbaumeister von Regensburg. Ob er überhaupt das Recht hatte, eine große Altartafel zu malen? Er hatte es nicht gelernt und konnte es nicht, wie man aus den Figuren seiner größeren Bilder schließen kann. Er kam von der Miniaturmalerei her. Wie schon einmal Jan van Eyck, genau hundert Jahre vor Altdorfer geboren, so brachte nun dieser die Miniaturmalerei von dem Buchblatt auf die Tafel. In diesen kleinen Bildchen hatten die Maler viel mehr und viel Feineres aus Natur und Menschenleben geben können, als in den Altarbildern erlaubt und am Platze war. Ihre Kunst war in vieler Hinsicht geschmeidiger. Ganz besonders im Ausdruck von Licht und Luft, aus deren Weben die Landschaft ihre Stimmung erhält.

Alle deutschen Maler haben die Landschaft geliebt und ihre Stimmungen empfunden. Aber da der Zweck ihrer Bilder die Figur zur Hauptsache macht, so bleibt ihnen für ihre Schilderung nur der Hintergrund. Die Handlung steht vor der Landschaft, nicht in ihr. Bei Altdorfer nun kehrt sich dieses Verhältnis um. Es ist die Landschaft, die seine Tafel füllt und ihre farbige Erscheinung bestimmt. Alles andere, Bauten und Gestalten, fügt sich ein. Das ist ohne Zweifel eine Folge seines ganz persönlichen Verhältnisses zur Welt. Und es ist wie ein Bekenntnis, daß er zum ersten Male ein Bild malt, dessen Gegenstand nur eine Landschaft ist.

Keiner von den alten Meistern ist uns so nahe wie dieser, weil er aus seiner Zeit heraustritt. Die Bürger saßen damals in ummauerten Städten,

Abb. 91. Albrecht Altdorfer: Susanne im Bade

und der Erholungsplatz war der Garten vor dem Tor. Reisend kamen sie wohl durch Feld und Wald, und so auch die Künstler. Aber das Wandern um des Wanderns willen, das zwecklose Streifen in der Natur haben sie nicht gekannt. Altdorfer dagegen — das bezeugt das Ganze seines Werkes, aber auch schon jedes einzelne Bild — Altdorfer war ein Wanderer, wie wir sehnsüchtige Stadtmenschen das Wort seit der Zeit des jungen Goethe verstehen. Und seine große Liebe, diese ganze deutsche Liebe, war der Wald.

Der Wald ist Wirklichkeit und Geheimnis: Wirklichkeit, in der hundert feinste Einzelheiten das Auge ansprechen, und Geheimnis, das die ganze Seele bewegt. Die beiden Züge, deren Verbindung das Besondere des deutschen Wesens ausmacht, Andacht zum Kleinen und Sehnsucht nach Überweltlichem, machen die Menschen dieser Art für ihn empfänglich.

Der erste aller Maler, die den Wald so erkannt haben, war Altdorfer. Er mag ihn schon als Knabe erlebt und seine Träume von antiken Fabelwesen, von christlichen Heiligen, von ritterlichen Schlachten in dieses selbst entdeckte Land hineinverlegt haben. Der Wald ist sein eigentlicher Gegenstand. Ohne edle Buchen mit ihrem zarten Laub, ohne bärtige Tannen sieht er selten ein Bild. Er stellt sie hinein, wie andere Meister nahe Menschen, Eltern, Geschwister und Freunde.

Und noch etwas liebt und kennt er, was keine Beobachtung, kein in realistischen Zeiten so hoch gepriesenes Studium erschließt, die Wolken. Sind nicht auch sie Wirklichkeit und Geheimnis zugleich? Auch sie muß man erfühlen, ihr Locken und ihr Drohen, ihr schweres Ruhen und ihr luftiges Wallen.

Aber Altdorfer erschöpft sich nicht in der Andacht zur Natur. In seiner Zeit drang die Kunst Italiens über die Alpen und wirkte gerade durch ihr Anderssein mächtig auf die Künstler der gotischen Welt. Man darf da nicht
Abb. 91 von Nachahmung sprechen. Schlösser, wie sie der Baumeister Altdorfer in seine Bilder malte, oder auch nur ähnliche, hat es in Italien nicht gegeben. Sie sind echte und rechte Werke eines deutschen Phantasten, der aus gotischen Türmen und italienischen Hallen und Terrassen ein Neues schafft.

Cranach Seiner Abstammung nach ein engerer Landsmann des Altdorfer war Lukas Cranach. Er hat etwas von der Poesie, die Altdorfer hatte, in sich aufgenommen, aber er hat freilich, als er später in Wittenberg wohnte, der Hofmaler der sächsischen Herzöge und der Bilderliefcrant des ganzen protestantischen Nordens wurde, viel davon verloren.

Das einzige Bild, in dem Cranach uns als ein Malerdichter entgegentritt,
Titelbild der ebenbürtig neben den größten deutschen Meistern steht, ist sein erstes

beglaubigtes Werk: Die Ruhe auf der Flucht. Es ist nach Erfindung, Landschaftsstimmung, Landschaftsdarstellung und Malerei ein Juwel deutscher Kunst, mit dem nur wenige Werke sich vergleichen lassen. Vielleicht hat auch Altdorfer die Poesie des deutschen Waldes, die er als erster empfand, nie schöner ausgedrückt, als Cranach in diesem Bilde. An einer Quelle im Waldschatten rastet die heilige Familie. Die Quelle springt aus dem Felsen und rieselt unten durch einen Grund, auf dem bunte Blumen aus dem grünen Grase blicken. Darüber erhebt sich der Wald mit den schattenden Bäumen. Rechts sieht man weit in die Landschaft hinaus, und wie auf dem Bilde Dürers, so sind auch hier Engel vom Himmel herabgestiegen, um der heiligen Familie freundlich Gesellschaft zu leisten. Die einen machen Musik, andere bringen artig freundliche Gaben herbei; der eine hat in guter Absicht etwas gassenjungenhaft einen schönen Vogel ergriffen, den er in grausamen Händen heranträgt. Aber vielleicht noch wunderbarer als die poetische Grundstimmung des Bildes ist die Ausführung des Landschaftlichen. Wie diese Bäume gesehen und gegeben sind, das ist ganz unbeschreiblich, besonders steht da ein ganz junges, kleines, grünes Tännchen, dem man kaum etwas Ähnliches von zugleich wahrer und künstlerischer Darstellung bis in unsere Zeit hinein an die Seite setzen könnte. Nicht zum wenigsten aber trägt zu dem Eindruck des Bildes die emailleartige Schönheit und die transparente Sauberkeit der Farbe bei. Die Tafel ist wirklich in Material und Technik wie ein Juwel behandelt. Etwas Leuchtendes und Blühendes ist in der Farbe, das die empfänglichen Sinne auf das höchste entzücken muß.

Und diese Behandlung des Bildes, diese Sauberkeit des Malhandwerks, wobei man beide Worte in einem höheren als dem gewöhnlichen Sinn fassen muß, hat Cranach immer festgehalten. Freilich nicht sehr groß ist die Zahl seiner Bilder, in denen sich zu dem Entzücken des Auges auch ein Entzücken der Seele gesellt; oft hat man nur an den Landschaften eine rechte Freude, während in den Darstellungen eine gewisse Naivität der Erfindung und eine Unbeholfenheit der Form wohl amüsant wirken können, aber diese Wirkung, die auf einer hochmütigen Herablassung des Spätgeborenen beruht, hat mit der Kunst nichts zu tun. Zu höherer Kraft erhebt sich der Meister in einzelnen Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, in die etwas von dem Geiste Grünewalds und Baldung-Griens eingeflossen zu sein scheint.

Wie bei allen deutschen Meistern so spielte auch bei Cranach das Porträt eine sehr wichtige Rolle. Mit großer Sicherheit und Treue gab er die Erscheinung eines Menschen wieder, ohne Absicht, etwas hineinzulegen oder hineinzudeuten, rein sachlich. Die Menschen, die er zu malen hatte, hatten

zumeist etwas Robustes, aber wenn ihm, als dem Hofmaler der nordischen Höfe, irgendeine Frau vor die Staffelei kam, die von feinerer Rasse war, so verstand er doch auch eine etwas müde und selbst kränkliche Eleganz wohl zu treffen. Und dieser strenge Meister und Bürgermeister, der fromme Maler der Reformation sorgte auch für die sündige Seite seiner Kundschaft. Mit viel Gusto malte er Szenen mit zierlichen Nacktheiten, sächsische Mädchen, die an die Haltung der späteren Meißner Figürchen und überhaupt an das achtzehnte Jahrhundert denken lassen.

Wenn Cranach lange unterschätzt wurde, so ist das die Folge davon, daß er wie kaum ein anderer Künstler die Kunst fabrikmäßig betrieb. In seiner Werkstätte waren höchst fleißige und ungeschickte Hände an der Arbeit, um Bilder und Porträte von Menschen, die man gesehen hatte, oder nicht gesehen hatte, dutzendweise herzustellen, und alle diese Ware, die aus der Fabrik des betriebsamen Mannes floß, erhielt und trägt zum Teil noch heute sein Zeichen.

Holbein d. J. Um zwei Jahrzehnte jünger als diese ganze Generation deutscher Künstler ist Hans Holbein d. J., neben Dürer und Grünewald die größte Begabung unter den alten deutschen Malern.

Holbein war freilich aus ganz anderem Holze geschnitten als Dürer. Meister Albrecht war ein Grübler und Sinnierer, ein Träumer und Dichter, ein Mensch, dem die Kunst das Mittel war, um den reich gesammelten Schatz seines Herzens zu offenbaren und mitzuteilen. Er fügte sich still in die Enge seines Lebens und Daseins, um doch im Geiste dann die ganze Welt zu umspannen. Meister Hans war in allem sein Gegenspiel. Ein kluger und kühler Kopf, war er ein Glücksucher und, wenn man das Wort nicht im bösen Sinne verstehen will, ein Abenteurer. Übermäßiges Gefühl hat ihn niemals belastet, und das Organ, durch das er die Welt auffing, war nicht die Seele, sondern das Auge. Er ging überall dahin, wo er sein Können am besten verwerten konnte, und lebte in aller Gemächlichkeit fern von Heimat, Weib und Kindern.

In viel größerem Maße als Dürer hatte Holbein die Errungenschaften der italienischen Renaissance in sich aufgenommen. Von seiner Heimat Augsburg war er früh nach Basel gekommen, so daß er italienischen Einflüssen viel leichter zugänglich war. Dort hatte er als Porträtist, vor allen Dingen aber als Zeichner für die in dieser Stadt blühende Druckerei Arbeit gefunden. In dem Buchdruck war in diesen ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts der italienische Geschmack schon vollständig zur Herrschaft gelangt. Die Bücher wurden in den Antiqualettern der Renaissance

gesetzt, zu denen sich natürlich kein anderes als antikisierendes Ornament verwenden ließ. Man darf nicht unterschätzen, was durch diese Verbindung mit den großen Druckereien Holbein für seine Kunst gewann, denn für das Raumgefühl, für die Fähigkeit, ein Bild gut auf eine Fläche zu setzen, die Harmonie zwischen Füllung und Rahmen herzustellen, ist es gleichgültig, ob man sich an Bildern oder an Buchzeichnungen übt. Ebenso wie diese Kunst des Buchschmucks, die in Basel geübt wurde, in letzter Linie aus der hohen Kunst der Renaissance herstammte und ihr Wesen widerspiegelte, ebenso konnte und mußte sie dem jungen Maler für seine spätere Tätigkeit im großen Stile fruchtbar werden. Ausflüge nach Oberitalien hinein brachten den Künstler dann auch mit Werken der hohen Kunst in Verbindung, die im selben Sinne auf ihn wirkten und ihn als den ersten Deutschen wirklich vollständig von allen Resten alter Befangenheit befreiten. Trotz dieser Einflüsse, und trotzdem der Künstler sich in den Formen der italienischen Renaissance nicht nur mit Leichtigkeit bewegte, sondern auch seine Figuren vollständig stilgemäß hineinpaßte, ist Holbein doch ein durchaus deutscher Künstler geblieben.

Am deutlichsten wird er mit seinen Volksgenossen zusammengehalten durch seine Schwarz-Weiß-Kunst. Er gestaltet natürlich meist dieselben Stoffe, die immer wieder variiert worden waren, und wenn er für die Leidensgeschichte Christi größere Formen findet, so kann man nicht sagen, daß das innere Leben der Szenen irgendwie gelitten hätte. Was die Blätter Holbeins von denen der älteren Meister unterscheidet, das wird man etwa so formulieren können: während man früher die einzelnen Figuren und die Einzelheiten des Schauplatzes mit großer Ausführlichkeit behandelte und alles gleichmäßig betonte, unterschied Holbein scharf das Wichtige vom Nebensächlichen, hob das eine hervor, um das andere zurückzudrängen. Wir werden in der Geschichte der italienischen Renaissance sehen, daß dieses Vorgehen genau dasselbe ist, das dort die großen Meister der Hochblüte von ihren Vorgängern unterschied. Durch dieses neue Prinzip der Über- und Unterordnung, das an die Stelle des alten Prinzips der Nebenordnung trat, bekommen die Bilder eine leichtere Übersichtlichkeit und gewinnen unendlich an Gesamtwirkung. Man sehe z. B. die Szene des Urteilsspruches des Pilatus! Christus wird im Hintergrunde fortgeführt und schaut sich noch einmal um. Im Vordergrunde rechts sitzt Pilatus auf seinem Thron und wäscht sich die Hände. Das Auge fällt durch die ganze Anordnung sofort auf diese beiden Figuren und liest aus ihrer frappanten Charakteristik ohne weiteres die ganze Situation ab. Ein weiterer Unterschied gegenüber der

älteren Kunst, der eng mit der ganzen Vereinfachung der Form zusammenhängt, ist die Vereinfachung der Linie. Ebenso wie in dem ganzen Bilde die wichtigen Figuren, so werden in der einzelnen Gestalt die wesentlichen Linien hervorgehoben und betont. Nachdem die Kunst des Zeichnens sich durch ein langdauerndes und intensives Studium der Natur in allen ihren Formen und Feinheiten entwickelt hat und Wert darauf gelegt hat, alle Finessen auch mitzuteilen, beginnt Holbein jetzt wegzulassen, zu verkürzen und dadurch nicht weniger, sondern mehr Ausdruck zu erreichen. Man kann wieder an die Gestalt des Pilatus anknüpfen. Wie dieser weltmännische Richter, dem die ganze Angelegenheit der neuen Religion so furchtbar gleichgültig ist, und den die Notwendigkeit, in dieser Sache Recht zu sprechen, in peinliche Verlegenheit versetzt hat, nun nach Beendigung des Geschäftes die Hände in Unschuld wäscht. Das konnte nur durch diese einfachste und ausdrucksvollste Linie geschildert werden.

Das Höchste, was Holbein in der Schwarz-Weiß-Kunst gegeben hat, ist seine berühmte Holzschnittfolge des Totentanzes.

Abb. 92 Die Idee des Totentanzes gehört zu dem eisernen Inventar der alten deutschen Kunst. Immer wieder war die mittelalterliche Menschheit von Pestilenz und Krieg bedroht worden. So unsicher waren die Zeiten, so oft ging ein großes Sterben durch die Welt, daß man die Schrecken desTodes recht stark empfinden mußte, und es kam dazu, daß es zu den Erziehungsmitteln der Kirche gehörte und noch jetzt gehört, ihren Kindern die Notwendigkeit eines tugendhaften Lebens damit recht ins Herz zu legen, daß man sie mit dem Gedanken eines plötzlichen Todes schreckt, der den Christen bereit finden müsse, vor seinem Richter zu stehen. Rasch tritt der Tod den Menschen an. In Blockbüchern, in großen Bildern war die Idee des Totentanzes gestaltet worden. Der Tod kam, griff jäh in das Leben und riß ohne Unterschied des Ranges und des Standes und des Alters die Menschen von der Welt fort. Alles, was in dieser Idee an Möglichkeiten lag, hat Holbein in den kleinen Blättchen seiner Holzschnittfolge erschöpft. Er zeigt uns den Tod am Werke, wie er den Papst, den Kaiser und alle Würdenträger dahinrafft, wie er den armen alten Händler umwirft, der am Abend nach langem Tagewerk die Stätte seines Ausruhens vor sich sieht, oder als Page die Hochzeiterin in ihre Kammer begleitet oder den Greis freundlich zu seiner Grube führt.

In diesen kleinen Blättern hatte Holbein nun noch mehr Gelegenheit als in den größeren Zeichnungen zu der Passion und den anderen Blättern, die schwere Kunst des Weglassens und des leichten und vielsagenden Striches

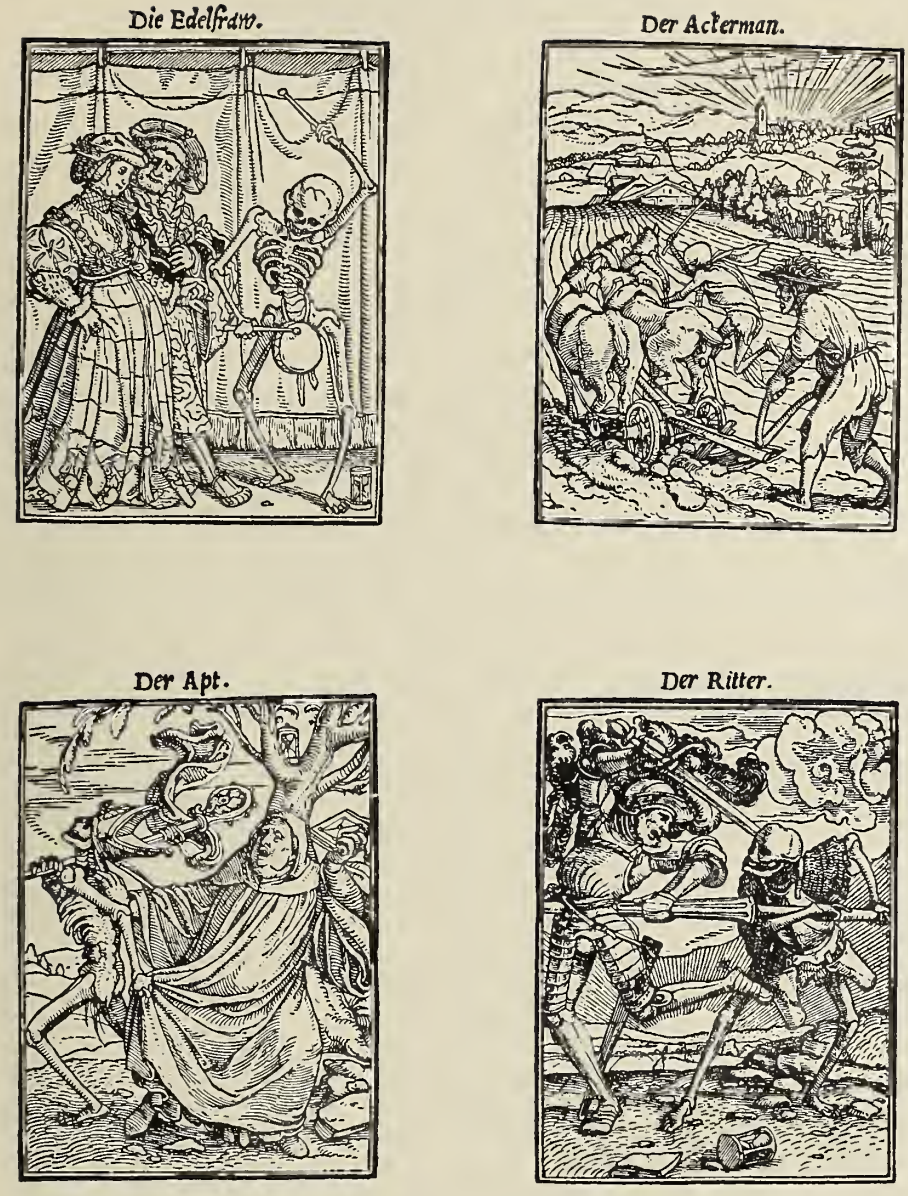

Abb. 92. Hans Holbein: Aus dem Totentanz

zu üben. Er hat den Tod, wenn man so sagen darf, mit unheimlicher Lebendigkeit gestaltet. Dieses Gerippe hat eine Kraft zu schlagen, zu zerren und zu reißen, hat in seinem Totenschädel eine Ausdrucksfähigkeit, die auf das höchste frappiert, und diese ganze Szene, die auf so kleinem Raum zusammengedrängt ist, hat zwar natürlich nicht die Gegenständlichkeit eines Bildes, aber doch vollständig natürliche Raum- und Körperwirkung. Es kam darauf an, die Prägnanz des Striches auf das äußerste zu steigern, und es kam weiter darauf an, in hier ganz neuer Weise die Holzschneider dafür zu erziehen, daß sie diesen flüchtigen, zarten und nervösen Strichen des Künstlers seine persönliche Not ließen.

Aber nur in diesen Schwarz-Weiß-Blättern ist Holbein eigentlich schöpferisch gewesen, ein Erfinder in demselben Sinne wie die anderen deutschen Meister. Was von Gefühl und Phantasie in ihm lebte, scheint er in diesen wenigen Werken seiner jungen Jahre vollständig ausgegeben zu haben. In seinen Bildern war Holbein schon in dieser Zeit nicht Erfinder, sondern Finder. Allerdings ein Finder von ganz besonders subtilen Sinnen und ganz besonders subtilem Geschmack. Es hat selten wieder einen Künstler gegeben, der sich in der Charakteristik und in der Form so vollständig damit begnügte, ein vollkommener Apparat zur Wiedergabe der Wirklichkeit zu sein.

Nur in der Farbe, in der Farbe, die er besser verstand und mehr liebte als die meisten Deutschen, ließ er sich nicht durch die Wirklichkeit binden. Ob er eine Madonna, oder ob er ein Porträt machte: er wertete das Stück Natur, das er sich wählte, immer zu einem noblen, ruhigen und in seiner Ruhe mannigfaltigen Bilde um.

Neben den Porträten dieser Zeit, unter denen das geistig bedeutsamste das Bildnis des Humanisten Erasmus ist, entstanden einige Madonnenbilder.
Abb. 93 Das bei weitem großartigste ist die berühmte Madonna des Bürgermeisters Meier. Das Original befindet sich in Darmstadt, eine alte Kopie in der Dresdener Galerie.

Der ganze Gesamteindruck dieses Bildes trennt es scharf von allem, was bis dahin auf deutschem Boden geschaffen worden ist. Nicht nur die Renaissanceformen in der Architektur bringen diesen Eindruck hervor, sondern vor allem die wundervolle, großzügige, schön abgewogene Komposition der ganzen Gruppe. In der Mitte, vor einer Nische, deren Halbrund eine Muschel schmückt, steht die imponierende Gewandfigur der Madonna. Ohne daß die Züge der schlichten, blonden Frau wesentlich über das einfach Menschliche hinaus gesteigert worden sind, und trotzdem der kleine Christus geradezu das Porträt eines auffallend häßlichen Kindes ist, ist die Madonna zur

Abb. 93. Hans Holbein d. J.: Marienaltar

Würde der Himmelskönigin gesteigert. Sie trägt die Krone, und das Kind segnet. Und damit ist wieder an die ältesten Madonnendarstellungen des Mittelalters angeknüpft, ohne daß das Menschliche, das die letzten Jahrhunderte in die Darstellung der Madonna hineingebracht hatten, deshalb aufgegeben würde. Gerade durch diese Steigerung der menschlichen Frau zu göttlicher Würde darf die Madonna des Holbein als das deutsche Gegenstück der Sixtina des Raffael gelten. Zu beiden Seiten knien die Mitglieder der Familie des Bürgermeisters, in dessen Auftrag das Bild gemalt ist, und der sie dadurch in den besonderen Schutz der Madonna stellen wollte. Wie zwischen der Gruppe der männlichen und der Gruppe der weiblichen Familienglieder das Gleichgewicht gehalten ist, und wie doch wieder eine langweilige Symmetrie vermieden wird, wie im einzelnen die Linien geführt sind, um die großen Umrisse doch bei aller Ruhe nicht langweilig werden zu lassen, in allen diesen Dingen hat eine feine und reife künstlerische Überlegung gewaltet. Selbst die Falte in dem persischen Teppich, auf dem die ganze Gruppe steht, ist offenbar beabsichtigt, um keine Steifheit in dem Bilde aufkommen zu lassen. In diesem Gemälde noch mehr als in den Porträten der ersten Zeit fällt die unglaublich weit getriebene Feinheit der Durchführung auf, in der eigentlich niemand mit Holbein konkurrieren kann. Das Werk ist — man muß aber von dem Original ausgehen, um das ganz zu empfinden — gerade in dieser Beziehung ein Wunderwerk der Malerei. Die Modellierung der Köpfe, die detaillierte Darstellung der Stoffe, diese ganz täuschende Gegenständlichkeit ist erreicht, ohne daß der Künstler irgendwo in Kleinmalerei verfallen ist, ohne daß die Gesamthaltung des Werkes durch aufdringliches Detail beeinträchtigt wird. Gerade dieses Handwerk macht neben dem weitgetriebenen Realismus der Form die Kunst des Holbein so durchaus deutsch. Die etwas größere Freiheit und Rundheit der Formen kann diesen Meister nicht von den van Eyck und Dürer und Cranach trennen, mit denen ihn die wesentlichsten Eigenschaften verbinden. Neben dieser unvergleichlichen Gegenständlichkeit fällt als besondere Eigenschaft für einen deutschen Maler das einheitliche und harmonische Kolorit auf. Das Bild ist wirklich als Ganzes gesehen, als Spiel in wenigen Farben, die am Ende aus dem schönen, orientalischen Teppich gezogen und nur reich variiert sind.

Holbein fühlte sich trotz seiner Schwarz-Weiß-Blätter doch in erster Linie als Maler, und zwar als Porträtist, denn schließlich ist ja auch die Darmstädter Madonna in der Hauptsache eine Porträtgruppe. Für diese Fähigkeiten fand er in dem bürgerlichen Basel nicht genügende oder doch

nicht genügend einträgliche Verwendung. England hatte, während sich auf dem Kontinent die große Kunstbewegung vollzog, eine eigene Kunst nicht entwickelt. Als nun im sechzehnten Jahrhundert der glänzende Hof von London Bildnismaler brauchte, war er auf Künstler von außerhalb angewiesen, und Holbein fand hier die Gesellschaft, die versprach, einen Porträtmaler glänzend zu beschäftigen und zu bezahlen. Mit einer kurzen Unterbrechung hat er von seinem Mannesalter an sein ganzes Leben in London verbracht.

Die englische Aristokratie war für ihn in jeder Hinsicht eine wünschenswerte und dankbare Klientel. Er fand interessantere und feiner entwickelte Köpfe als in der bürgerlichen Gesellschaft einer deutschen Stadt, und er fand einen Geschmack im Kostüm und besonders in der Farbe, der schon damals etwas von der Vornehmheit besaß, die für alle späteren Zeiten bis in die Gegenwart hinein für England bezeichnend geblieben ist. Und wenn die stark entwickelten und kräftigen Züge des englischen Typus ihn vielleicht zu einer stärkeren Betonung der Zeichnung führten, als er sie früher angewandt hatte, so kam doch nun in bezug auf Farbenharmonie gerade das malerische Element seiner Kunst zur feinsten Entwicklung, und der im besonderen sogenannte Holbeinische Ton, dieses kühle und zarte Kolorit, ist erst in seiner Londoner Zeit entstanden.

Holbeins Bildnisse sind von ganz streng sachlicher Art; sie haben nicht das, was man eigentlich Auffassung nennt, und was in die Bildniskunst erst in der späteren rein malerischen Periode zur Herrschaft gekommen ist. Er hat noch nicht die Absicht, gewisse Züge zu unterdrücken, die ihm unwichtig, und gewisse Züge zu betonen, die ihm wichtig erscheinen. Er hält für das Porträt das Prinzip der Nebenordnung fest, das gerade er für das dargestellte Bild so entschieden zugunsten der Über- und Unterordnung aufgegeben hatte. Er sieht kühl und sehr scharf und sehr fein. Und dazu paßt die helle, bis ins letzte klare und immer noble Art seiner Malerei: die Herzhaftigkeit der älteren Meister hat er so wenig wie ihre oft derbe Farbe.

Jene große Bewegung der Geister, die zu dem neuen Christentum führte, erfaßt die Italiener ebenso wie die Völker des Nordens. Hier wie dort erwuchs auch der Kunst die Aufgabe, dem Volke eine Darstellung dieser Dinge zu geben, die ihm herz- und mundgerecht war. Aber gerade deshalb wurde die Kunst hier eine andere als dort, weil eben das Volk, dem die Künstler entstammten, für das sie schufen, ein anderes war.

Im Norden mußte das Erwachen des nationalen Eigengefühls von der Antike fortführen, bis die neue Kunst jede Spur des alten Lehngutes ausgeschieden hatte und den schärfsten Gegensatz zu der südländischen bildete. In Italien mußte ungefähr das Gegenteil geschehen. Zwar war das Blut der Italiener, besonders im Norden, seit der Völkerwanderung stark mit germanischem durchsetzt, und das verleugnet sich auch nicht, zumal Norditalien die führende Rolle spielte. Aber die Italiener fühlten sich doch als Erben und Enkel der Römer, sie wohnten in derselben Landschaft, auf dem Boden der alten Kultur. Überall standen noch antike Bauten, gab die Erde noch antike Kunstarbeiten her, für sie „Werke der Väter". Diese Werke waren ihrem Empfinden nichts Fremdes; wie Menschen, Bäume und Blumen waren sie auf dem Boden ihrer Heimat gewachsen und wurden ihrem Empfinden vertraut. Es war von einem Gegensatze, wie ihn die national gewordenen Nordländer fühlten, nicht die Rede, von diesem Gegensatze, den auch die nordischen Nachahmer der Antike immer empfunden haben. Im Gegenteil: die Italiener sahen in den alten Arbeiten nicht, wenigstens zunächst nicht, Dinge, die man nachahmen sollte, aber doch Dinge, von denen man lernen konnte — wie von der Natur. So trieb es sie nicht von der Antike fort, sondern ihre Entwicklung mußte zur Antike hinführen. Sie fanden da die klassischen Formen für ihre Empfindung, wenn auch der Inhalt, den sie wollten, ein anderer war.

Deshalb hat es einen tiefen Sinn, wenn man diese neue Kunst in Italien rinascimento, renaissance, Wiedergeburt nannte. Man muß das Wort freilich richtig auffassen. Der erste Antrieb zu der ganzen Entwicklung kam aus dem Empfinden der Zeit, und man suchte die Ausdrucksmittel selbständig aus der Natur herauszuholen. Aber die Antike war da und wirkte, half aus und führte, gab Lehren und Muster, alles, ohne die Künstler sich selbst zu entfremden. Wir werden sehen, wie in jeder Phase der Entwicklung das Verhältnis der Künstler zur Antike sich wandelte, bis schließlich, als Rom von neuem der Mittelpunkt und Schauplatz wird, das antike Schönheits-

gefühl gleich stark wirkt wie das christliche Empfinden, und so eine Lösung des Problems eintritt, das in der italienischen Kunst von Anfang an gestellt war. Für jetzt genügen diese Andeutungen zur Orientierung; sie lassen verstehen, wo der tiefste Grund für die Trennung der Entwicklung im Norden und Süden liegt.

Man muß dieses Auseinandergehen der beiden Entwicklungen auf verschiedenen Gebieten verfolgen.

Im Norden führte die Architektur und entfernte alles Horizontale und Rundbogige. Dem südlichen Bauempfinden sagte aber gerade dieses zu: man hatte schon die romanische Entwicklung nicht mitgemacht, soweit sie das Vertikale betonte, man nahm die gotische Weise zwar als Mode an, aber man brach ihr, in wörtlichem Sinne, die Spitze ab. Hatte sich uns gezeigt, daß die ganze Entwicklung im Norden von diesem Spitzen der gotischen Kirchenarchitektur bestimmt wurde, so ist von vornherein klar, daß in Italien mit der Ursache auch die Wirkungen fortfielen. Am wichtigsten war es, daß die Plastik sich unbedingt entfalten konnte, und daß der Malerei die Wandflächen erhalten blieben. Dadurch konnte die italienische Kunst den monumentalen, großen Zug wahren, den die deutsche nicht haben durfte. Je mehr die Kunst sich der Natur zuwandte, oder, genauer gesagt, je mehr Wirklichkeit der Künstler in sein Werk aufnahm, desto mehr mußte sich die Trennung zwischen der Kunst der verschiedenen Völker verschärfen, denn Landschaft, Atmosphäre, Städte, Menschen, Trachten, alles war verschieden.

Der Zusammenhang der Erneuerung der Kunst mit der Erneuerung des Glaubens tritt in Italien noch deutlicher hervor als im Norden. Die mittelalterlichen Kirchen hatten keine Kanzel gehabt. So mußte man, als durch die Bettelmönche, die Franziskaner und Dominikaner, die Predigt ein wichtiger Bestandteil des kirchlichen Lebens wurde, ihnen Kanzeln in die Kirchen hineinbauen. Sie wurden als freistehende, säulengetragene Bauten errichtet, von deren Plattform aus die Mönche sprachen. Die Balustraden wurden mit Reliefs geschmückt. In diesen Reliefs der Kanzeln, von denen herab die Prediger zum ersten Male in der Volkssprache, dem „Volgare", zu den Gläubigen redeten, sprachen auch die Künstler zum ersten Male in volkstümlichem Tone.

Die Landschaft, in der diese ersten Werke der neuen Kunst erstanden, war Toskana, das alte Land der kunstgeübten Etrusker, das überhaupt das wichtigste Gebiet der Renaissancekunst wurde. Die Künstler der wichtigsten Kanzeln waren Bildhauer aus Pisa, die Pisani. Ihr Schaffen begann mit

den Kanzeln im Dome von Pisa und Siena, die Niccolò in den sechziger Jahren des dreizehnten Jahrhunderts aufstellte. Damals herrschte in Italien noch der romanische Stil.

Die Pisani

Gerade bei Niccolò Pisano ist es offenbar, daß dem Italiener ursprünglich die Verschönerung des Werkes durch Anleihen bei der Antike und die Verlebendigung durch das Schöpfen aus der Natur keine Gegensätze waren. In beiden Arten des Vorgehens sah er gleichwertige Mittel, um aus der mittelalterlichen Tradition herauszukommen. Wo es der Gegenstand erlaubt, komponiert er so rund, wie die Meister der alten Sarkophage, aus deren Reliefs er ganze Figuren entnimmt. So in der Anbetung der Könige (Pisa), die ganz den Charakter eines antiken Reliefs hat. Wo der Stoff mehr Leben fordert und keine Anlehnungen möglich sind, erzählt er lebhaft und verzichtet auf das Gleichmaß. So in der lebhaft bewegten Kreuzigung.

Bei seinem Sohne Giovanni trat das Antikisieren mehr zurück. Er leiht wohl hier und da noch eine Figur, aber mehr aus dem Werke seines Vaters, als aus den Originalen. Die ruhige Komposition, die geschickte Verteilung auf die Fläche strebt er kaum noch an. Er ist ein eher leidenschaftlicher als nur lebhafter Erzähler und der eigentliche Bahnbrecher der neuen Kunst. In diesem Temperament, mehr als in der Schönheit oder der Durchführung der Werke, liegt seine Bedeutung. Er leitete die Epoche ein, die man als Renaissance der Empfindung bezeichnen kann, die in Italien das ganze Trecento hindurch dauerte, und deren großer Meister der Maler Giotto war.

Giovanni Pisano hat die Einfälle eines Genies. Viele von ihnen haben fortgewirkt, auch noch den Größten Anregungen gegeben. An den Eckfiguren der Kanzel in Pistoja schildert er die Sibyllen, die Frauen der heidnischen Welt, die nach der Anschauung der Kirche, ebenso wie in der jüdischen Welt die Propheten, Christus vorausgeahnt hatten. Wie er die tiefe Erregung, den seelischen Aufschwung dieser Frauen charakterisiert, die auf die Heilsverkündung himmlischer Boten lauschen, das ist, gerade wegen der bescheidenen Ausdrucksmittel, eminent. Michelangelo hat das Motiv wieder aufgenommen. Oder er erzählt die Kreuzigung. Er ist hier der erste, der sich nicht mit dem alten Typus begnügt. Die Szene hat in seiner Phantasie ein neues Leben gewonnen, ist ihm als eine Vision zum Erlebnis geworden, in das er den Beschauer mit hineinreißt. Christus stirbt unter Qualen. Johannes und Magdalena weinen, Maria, die Mutter, bricht zusammen unter dem furchtbaren Schmerze. Engel kommen vom Himmel herab und stimmen in das Jammern der Nächsten ein. Das ganze Bild tönt wie ein einziger, aus der Tiefe des Herzens dringender Schrei des Schmerzes um dieses Opfer.

Abb. 94. Giovanni Pisano: Madonna

Die persönliche Empfindung triumphiert über die Lehre, Giotto knüpft hier an den Vorgänger an.

Die Darstellung, in der das ganze Wesen jeder Generation der italienischen Künstler sich am deutlichsten offenbarte, war die Madonna mit dem Kinde. Im Mittelalter war Maria überall die Königin des Himmels gewesen, die den künftigen Herrn und Heiland den Andächtigen zeigte. In
Abb. 94 Giovanni Pisanos Statue ist sie noch die gekrönte Königin. Aber sie ist auch Mutter. Und das Kind hat vollends die frühreife Herrscherwürde verloren. Es segnet nicht, sondern es greift mit zärtlicher Hand nach der Wange der Mutter, die sich ihm neigt und seinen lächelnden Blick mit einem holden erwidert. Und wenn der Künstler noch nicht wagt, die Madonna ins Menschliche zu ziehen, so ist das Kind doch ein rechter Bambino, dem Leben abgewonnen. Man ahnt, welche Möglichkeiten diese Auffassung der Madonna der Kunst eröffnet.

Die Entwicklung, die hier angebahnt wird, nahm dieselbe Richtung, wie im Norden in der gotischen Zeit, aus deren Arbeiten sich leicht Werke zum Vergleich heranziehen ließen. Nur waren in vieler Hinsicht in Italien die Bedingungen günstiger.

Auch die Freude an der heimischen Natur, wie sie im Norden schon an spätromanischen Werken hervorgetreten war, dann aber in der Gotik größeren Spielraum gewann, ist an den Kanzeln der Pisani zu spüren. Die Kapitäle der Säulen zeigen wohl noch den Zusammenhang mit der Antike. Aber die dort stilisierten, völlig in Ornament umgesetzten Naturmotive sind wieder ins Natürliche zurückübertragen worden. Die Kapitäle sind nicht Steine mit Pflanzenornament, sondern sind Stauden oder Laubkronen, in denen Vögel sitzen.

Giovanni Pisano entwickelte eine reiche Tätigkeit in Oberitalien und fand überall Jünger, die in seinem Sinne arbeiteten. Aber der eigentliche Nachfolger, der sein Programm erfüllte, war der florentinische Maler Giotto, der seine Bilder an die Wände der gotisch gebauten Bettelordenkirchen malte.

DAS TRECENTO

Architektur Die Franziskaner und Dominikaner nahmen den gotischen Stil für ihre großen Volkskirchen an. Aber wenn diese Tatsache die Gemeinsamkeit zwischen den treibenden Kräften der religiösen Bewegung im Süden und Norden kennzeichnet, so tritt in der Umbildung der Muster die Verschiedenheit des künstlerischen Empfindens greifbar hervor. Von außen und innen wirkt

die gotische Kirche in Italien ganz anders, wie die in Frankreich oder gar in Deutschland.

Alles, was im Norden zu der Pointierung des Strebenden führte, fiel fort. Die Privathäuser waren nicht so hoch und hatten besonders nicht die spitzen Dächer und Giebel, die das nordische regenreiche Klima notwendig macht. So brauchte die Kirche das Spitzragende nicht, nicht den Bau als Ganzes und nicht die Dächer. Und ebensowenig trieb das hochdrängende Gefühl, das im Norden herrschte, für den Innenraum zum Vertikalen. Im Gegenteil, den Italienern war Weiträumigkeit das Ideal. Auch der Wunsch nach Helligkeit fiel fort, denn der italienische Himmel ist so heiter, daß auch durch kleine Fenster genug Licht in das Haus fiel.

So wurde, um die früher gebrauchte Formel zu wiederholen, dem gotischen Prinzip die Spitze abgebrochen, und es ist nicht übertrieben, wenn man sagt, daß nicht einmal der Spitzbogen mehr spitz bleibt. Ja, der Spitzbogen kam gar nicht überall zur Herrschaft. In der Dekoration blieb zum großen Teil der Rundbogen erhalten, der dann auch rundliches Maßwerk erhielt. Was im ganzen heraus kam, war viel weniger etwas ganz Neues, als eine durch spitzbogige Gewölbe und gotisierendes Ornament modifizierte romanische Basilika, aus der später ein Übergang zu dem antikisierenden Geschmack sehr leicht möglich war.

Im Innern der Kirche wird der Blick viel mehr ins Weite als ins Hohe gelenkt. Das Mittelschiff, sehr breit, ragt nicht stark über die Seitenschiffe heraus. Das ganze System der Pfeiler, Dienste und Rippen bleibt kräftiger und schwerer; man wendet sogar lieber den achteckigen Pfeiler mit einem Kapitäl mit derben Pflanzenmotiven an. Überdies bekommen die Kirchen nicht einmal eine gewölbte, sondern eine flache Decke, wie fast alle Ordenskirchen in Toskana. Die Fenster sind sehr schmal, so daß sie große Wandflächen übriglassen; besonders die Wände des Mittelschiffes, die über die Seitenschiffe ragen, bleiben fast ganz erhalten und werden manchmal nur von lukenartigen Rundfenstern durchbrochen. Dadurch bleibt dem Bau viel mehr Masse, viel mehr der auch durch die Breite erzeugte Charakter des Lastenden.

Diesen Charakter hat dann auch das Äußere. Das Bestehenbleiben der Mauern machte eine starke Ausbildung des Strebesystems unnötig. Die Strebepfeiler treten nur wenig aus der Mauerfläche hervor, nicht wesentlich stärker als die nur zur Gliederung dekorativ verwandten Lisenen an der romanischen Kirche. Strebebogen kommen selten vor, sie sind außerdem, wenn sie vorkommen, wie am Dom von Mailand, bei dem geringen

Höhenunterschied zwischen Haupt- und Seitenschiffen und bei der Breite der Seitenschiffe, so flach gespannt, daß sie nicht als strebend wirken. Portale und Fenster haben Rundbogen oder flache Spitzbogen auf so breiter Grundlinie, daß sie fast auch rund sind. Und wie die Spitzbogen, so sind die Giebel ins Flache gezogen.

Wie den Basiliken, so fehlt auch den gotischen Kirchen in Italien der Turm so gut wie ganz. Ein so riesiges Haus wie der Mailänder Dom hat nur ein Türmchen von kümmerlicher Höhe auf der Kuppel. Also gerade das Bauglied, das den Sinn der ganzen gotischen Kirche des Nordens am stärksten ausdrückt, diesen spitzen Turm, der in den Himmel wachsen will, haben die Italiener fortgelassen. Nach wie vor steht der Campanile als Bau für sich neben dem Kirchenhaus, wenig von der neuen Formengebung berührt.

Ja, der beliebte Zentralbau mit seiner Kuppel blieb nicht nur erhalten, sondern er konnte (so wenig gotisch waren die Kirchen) so mit dem Langhaus verbunden werden, daß aus beiden eine Einheit entstand. In diesen Häusern wird die Kirche des Barock vorbereitet, für die eine solche Verbindung der bezeichnende Zug ist. Dieses Haus schmückte sich nicht selbst. Außer dem Dom von Mailand hat kaum ein Bau in Italien das gotische Ornament in großem Maßstab erhalten. Man zog es vor, bei der alten Dekorationsweise zu bleiben und die Mauern mit Marmor von verschiedenen Farben zu inkrustieren.

Giotto In diesen gotischen Kirchen entwickelte sich die Malerei, die der Florentiner Giotto führte und beherrschte.

Schon in der romanischen Periode war in Italien wie im Norden das Wandgemälde an die Stelle der alten Mosaiken getreten, im Grunde wohl nichts anderes, als ein billiger Ersatz. Es hatten denn auch für das Gemälde nicht nur dieselben Grundgesetze gegolten wie für das Mosaik, sondern es war nicht viel mehr als eine Nachahmung gewesen, wenn man wohl auch nie bis zur ausgesprochenen Imitation gegangen war. Sicher ist, daß man die Malerei für die geringere Technik hielt und sie nur da anwandte, wo die köstlichere nicht erschwinglich war. Nur ganz allmählich hatten die Maler begonnen, aus der Not eine Tugend zu machen, aus der aufgezwungenen Technik die Konsequenzen zu ziehen, die die minderwertige in gewisser Weise zu überlegeneren macht. Die Überlegenheit der malerischen Technik bestand darin, daß sie mehr Bewegtheit, mehr Leben geben konnte als die alte, und so hatte man dann Schritt für Schritt die starren und mürrischen Gestalten der mittelalterlichen Tradition ausdrucksvoller und menschlicher gemacht. Aber ganz zu ihrem Recht kam die Malerei erst durch die große

religiöse Bewegung, die im dreizehnten Jahrhundert durch die Welt zog. Das, was man jetzt wollte, die innige und lebendige Gestaltung der heiligen Menschen und Begebenheiten, das hätte das Mosaik niemals ausdrücken können, während die Malerei ohne Zwang diesem Streben folgen konnte. Aber es bedurfte eines schöpferischen Genies, um die Technik dieser neuen Absicht dienstbar zu machen, und dieses Genie war eben Giotto, eine der größten künstlerischen Persönlichkeiten aller Zeiten.

Giotto hat auch nicht einen Augenblick an Nachahmung der Natur gedacht und nicht einen Augenblick daran denken können. Ihm war das Bild nicht ein täuschend dargestellter Ausschnitt der Wirklichkeit, sondern, was es als Wandgemälde im Grunde in allen guten Zeiten geblieben ist und bleiben muß: eine geschmückte, oder etwas derber ausgedrückt: eine getünchte Wandfläche. Jedes naturalistisch gedachte Bild verwandelt die Fläche in eine Tiefe und täuscht infolgedessen, auf die Wand übertragen, sozusagen die Wand für das Auge fort. Dadurch hebt es die Geschlossenheit des Raumes auf, die doch allein seine Wirkung ermöglicht. Für das Wandgemälde muß die Natürlichkeit der Darstellung in solchen Grenzen gehalten werden, daß die Mauer für das Auge bestehen bleibt, muß die Malerei Flächenkunst bleiben, wie es das Mosaik war. Giotto ist vielleicht derjenige Maler, der diese Grenze am sichersten und am strengsten eingehalten hat, und was realistisch geschulte Augen in seiner Kunst als Mangel empfinden, den Mangel an Perspektive, den Mangel an Modellierung, alles dies sind im Grunde Vorzüge. Als geschmückte Flächen, die durch eine große und eindrucksvolle Linienführung gegliedert und durch einen feinen malerischen Gesamtton zusammengehalten sind, wollen die Gemälde des Giotto betrachtet sein.

In diese Form goß der Maler den Inhalt einer reichen Seele. Mit innigem Sichversenken gestaltete er die Szenen der heiligen Geschichte, und mit einer umfassenden Empfindung für alle menschlichen Stimmungen, für alle menschlichen Regungen belebte er die alten typischen Darstellungen, die erstarrt waren, und schuf neue.

Wenn Giotto dort, wo seine Vorgänger mit vorsichtigen und langsamen Änderungen vorangegangen waren, mit einer energischen Neugestaltung einsetzte, so hat zu dem Wagemut, der dazu gehörte, gewiß der Umstand beigetragen, daß ihm am Anfang seiner Laufbahn eine ganz neue Aufgabe gestellt war, eine Aufgabe, für die es keine Vorbilder, keine Tradition gab. Nicht eine Darstellung der evangelischen Geschichte war es, die ihm zuerst aufgetragen wurde, sondern die Darstellung des Lebens und Wirkens des

heiligen Franz von Assisi. Da war er ganz auf sich selbst gestellt; es gab keine Quelle, aus der er schöpfen konnte, als sein eigenes Inneres. Und wenn der heilige Franz eine große Rolle für die Kunst durch seine Lehre gespielt hat, so spielte er sie nun noch einmal durch sein Leben. Für diese Bilder, die, da der Heilige kaum ein halbes Jahrhundert tot war, historische, ja in gewissem Sinne Gegenwartsbilder waren, fiel der Goldgrund von selbst fort, und für die einzelnen Szenen, in denen er dargestellt wird, wie er den Menschen und wie er den Tieren seine Lehre predigt, wie er vor dem Papst erscheint, gab es in der künstlerischen Tradition nicht nur kein Vorbild, sondern nicht einmal einen Anhaltspunkt.

Giottos Empfinden war offenbar ganz von franziskanischem Geiste durchtränkt. Nur ein Künstler, der diese bebende Liebe zu Gott und der Welt in sich fühlte, konnte den Heiligen so gestalten, wie das Giotto getan hat. Unvergeßlich prägen sich die Szenen dieser Bilderreihe dem Gedächtnis ein, und eine Figur wie der heilige Franz, der den Vögeln predigt, hat an seelischer Belebung ihresgleichen nur in den Werken der Allergrößten.

Diese Szenen spielten auf unserer Erde, und der Maler mußte Plätze, Häuser, Innenräume und Landschaften als Schauplatz für die Gestalten geben. Aber die Szenen und Gestalten selbst blieben ihm doch bei weitem die Hauptsache, und der Schauplatz sinkt zum bloßen Hintergrunde für sie herab. Der Künstler läßt sich durch alle diese Wirklichkeiten nicht beherrschen, er ordnete sie durchaus seinen künstlerischen Intentionen unter. Seine Wiedergabe der Welt bleibt andeutend. Die Linien seines Terrains bedeuten Ebene oder Gebirge; ein Baum vertritt den Wald. In die Bauten, die ein Haus bedeuten, konnte bei ihrer Kleinheit ein Mensch niemals eintreten. In dieser Hinsicht bleibt die Kunst des Giotto sozusagen bloße Bilderschrift, und dasselbe gilt ein wenig auch noch für die Gestalten. Sie haben nach der Empfindung des Malers ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie ihr Handeln und ihr Fühlen eindrucksvoll mitgeteilt hatten; darüber hinaus brauchte er sie nicht zu führen. Anatomische Korrektheit, plastische Modellierung oder gar ins einzelne gehende Durchführung liegt nicht nur nicht in seinem Zwecke, sondern widerspricht ihm geradezu.

Diese Formensprache hatte sich der Künstler in den Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franz geschaffen, und als dann die großen alten Aufgaben aller christlichen Kunst, das Leben der Maria und das Leiden Christi, an ihn herantraten, wandte er sie mit voller Selbstverständlichkeit auch hier an, ja, man kann sogar sagen, daß er immer sicherer und bewußter

sich auf das Wesentliche und Monumentale zurückzog, immer mehr und mehr das Innerliche betonte.

Was in der Bildhauerei die Pisani begonnen hatten, das führte die unvergleichlich größere schöpferische Phantasie des Giotto zu Ende. Alle menschlichen Empfindungen und die Art, wie sie sich ausdrückten, hat er im Leben beobachtet und bringt er in die Kunst hinein. Er zeigt den alten Joachim, wie er aus der Stadt zu seinen Hirten hinauskommt, und man sieht an dem Gang des Mannes, der mit gesenktem Kopf und schleppenden Füßen daherkommt, daß auf seiner Seele ein schweres Schicksal lastet. Die Hirten kommen ihm entgegen und begrüßen ihn mit einem liebevollen und verstehenden Respekt. Das kleine Hündchen springt bellend an dem Herrn empor. So ist nicht nur aus dieser Szene, die den alten Künstlern gar nichts bot, die tiefe Darstellung einer Stimmung geworden, sondern auch die durchaus überzeugende Schilderung einer Situation. Oder: Joachim hat bei den Hirten, die heilige Anna in ihrem Hause durch himmlische Boten erfahren, daß ihr Schmerz sein Ende finden, daß ihrer bis dahin unfruchtbaren Ehe ein Kind entsprießen solle. Anna geht ihrem Gemahl entgegen bis an das *Abb. 95* goldene Tor und trifft ihn dort. Sie umarmen sich mit einer Zärtlichkeit, in der noch der überwundene Schmerz und schon die kommende Freude sich andeuten, die Begleiterinnen nehmen in bescheidener Zurückhaltung an der Stimmung dieses Augenblicks teil. Oder: die heilige Anna führt die junge Maria zum erstenmal in den Tempel. Vor den Augen des Volkes soll das junge Kind die Treppe emporsteigen, und schüchtern und unbeholfen tritt es den Weg an. Da hilft die Mutter mit einer zärtlichen ermutigenden Bewegung nach, und oben von der Treppe neigt der greise Hohepriester Kopf und Hand dem Kinde entgegen. So ist aus der an sich gleichgültigen Szene ein lebendiges, von zartem Empfinden belebtes Ganzes geworden.

Beruht der Reiz der Bilder des Giotto zu einem Teile auf dieser Innigkeit der Darstellung, so beruht er zum andern Teile auf der feinen Schönheit der Farbe und auf der ausdrucksvollen Schönheit der Linienführung.

Die stolze und starre Pracht der Mosaiken war in der Malerei nicht nachzuahmen, und man hatte auch kaum den Versuch dazu gemacht. Aber der dunkle Ton war bis zu dem Eintreten Giottos herrschend geblieben. Giotto dachte seine Bilder in der Wirklichkeit, und wenn er auch eine natürliche Farbengebung nicht anstrebte, so schwebte ihm doch der helle Ton des freien Lichtes, die natürliche Farbenstimmung als Grundton für seine Bilder vor. So wählte er ein ganz zartes Lichtgrau, das nicht nur den Wert hatte, der Tagesstimmung zu entsprechen, sondern auch vor allem den Zweck,

den geschmückten Raum hell und freundlich erscheinen zu lassen. Die Bilder des Giotto auf den Wänden der gotischen Kirchen Italiens dienten derselben Tendenz, wie die großen Fenster in den gotischen Kirchen des Nordens. In dieser Helligkeit und Freundlichkeit der Räume spricht sich der neuchristliche Geist symbolisch aus.

Noch wichtiger aber vielleicht als die Farbengebung für die Wirkung dieser Werke ist die Linienführung. Gerade hier tritt der scharfe Gegensatz zwischen dem Kunstempfinden der Italiener und dem der Nordländer hervor. Gruppierung und Komposition sind in der niederländischen und deutschen Kunst für den Künstler sekundär. Ganz allmählich erst wächst in den Künstlern des Nordens der Sinn für diese Dinge. In Italien erreicht schon Giotto, der erste Maler der neuen Entwicklung, eine seltene Schönheit der Linie. Es ist unzweifelhaft, daß die Beschränkung auf das Wesentliche in den Figuren zu dieser Wirkung sehr viel beiträgt. Keine störende Einzelheit unterbricht die große Umrißlinie der Gestalten, in denen sich ihre Empfindung ausspricht; keine Rücksicht auf die Wahrheit der Gesamterscheinung, auf das Verhältnis der Figuren zum Schauplatz hemmt die Hand des Malers, die seinem Schönheitsgefühl gehorcht. Nirgends bei Giotto kann man, wie etwa bei den Pisani, eine Anlehnung an bestimmte antike Werke nachweisen. Aber mehr als viele antikisierende Werke zeigen die Bilder Giottos einen der Antike verwandten Schönheitssinn. Daß es sich dabei nicht um etwas Angenommenes, sondern um etwas Angeborenes handelt, beweist der Umstand, daß man eigentlich nicht an römische, sondern vielmehr an griechische Werke der besten Zeit erinnert wird, die weder Giotto selbst, noch einer seiner Zeitgenossen gekannt hat. Von den späten Arbeiten des Malers in Florenz sind einige Gruppen zu sehen, die in ihrer vornehmen, ruhigen Einfachheit geradezu an die Haltung der Figuren des Parthenonfrieses gemahnen. Bei der Führung seiner Linien dachte aber Giotto nicht nur an das einzelne Bild. In langen Reihen neben- und übereinander ziehen sich seine Gemälde an der Wand entlang, und die Linien sind so berechnet, daß sie nicht nur das einzelne Bild, sondern auch die ganze Wand rhythmisch gliedern. So fügen sich denn diese Bilder der Architektur auf das vollkommenste ein.

Giottos Kunst war nicht nur eine künstlerische Großtat, sondern sie bedeutete auch ein Programm. Ein ganzes Jahrhundert lang herrscht sie überall in Italien. Dann weichen die Künstler allmählich von ihrer Strenge ab, aber die großen Meister der Hochrenaissance knüpfen, wenn auch unbewußt, mit ihrem Schaffen wieder an Giotto an, ihre Werke haben denselben großen Zug, den er von vornherein der Kunst gegeben hat.

Abb. 95. Giotto: Joachim und Anna (Padua)

Es ist in dieser knappen Geschichte weder Raum, noch Veranlassung, auf die vielen Meister einzugehen, die im Geiste des Giotto durch ein Jahrhundert hindurch in allen Landschaften Italiens malten. Keiner von ihnen ragt als Persönlichkeit an den Bahnbrecher heran, geschweige denn über ihn hinaus. Eine gewisse Weiterentwicklung fand statt, aber sie betraf nur Äußerliches, und wenn die Gestalten einiger seiner Nachfolger an Anmut der Verhältnisse der Formen und der Köpfe, an Mannigfaltigkeit der Typen, an schönem Flusse der Gewänder über den Meister hinfortschritten, so wurden diese Vorzüge bezahlt durch eine Minderung des seelischen Gehalts und des monumentalen Charakters.

Andrea Pisano

Selbständiger verarbeiteten die Bildhauer die Anregungen des genialen Meisters. In der Entwicklung der Skulptur steht Giotto als unentbehrliches Zwischenglied zwischen Giovanni und Andrea Pisano. Wenn Giovanni dem Maler neue Möglichkeiten für die Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit der Erzählung gezeigt hatte, so gab er dafür dem Andrea neue Vorstellungen von wichtigen künstlerischen Dingen; besonders von dem Verhältnis der Figuren zur Fläche und zueinander, und von der schönen Ausfüllung und Gliederung der Fläche durch die Linienführung in den Gestalten und Gruppen. In den Reliefs am Campanile, in denen er unter anderem die verschiedenen Tätigkeiten der Menschen darstellt, kann man diesen Einfluß erkennen. *Abb. 96* Und manche davon, wie der „Pflüger", sind sehr eigen in der Komposition. Wie da die Linien der bewegten Zugtiere gegen die des Terrains spielen! In der Bronzetüre, mit der die Florentiner von Andrea ihr Baptisterium schmücken ließen, ist jede Fläche durch ein Bild von wenigen Figuren geschmückt, hinter denen der Schauplatz etwa wie bei Giotto angedeutet ist. Hier tritt neben der oft überraschenden Sicherheit der Komposition eine große Kraft der Bewegung in den Figuren zutage. So energische Figuren wie der das Schwert schwingende Henker des Johannes dürften sich im Trecento schwerlich sonst nachweisen lassen. Wenn einmal, und das wäre eine schöne Aufgabe, die Geschichte der Kunst als Handwerk geschrieben würde, wenn erzählt würde, wie die Künstler Schritt vor Schritt die Herrschaft über die Natur erwarben, so wäre Andrea Pisano als Vorläufer des Malers Masaccio zu nennen, der dem nächsten Jahrhundert sein Ziel gab.

Wenigstens noch ein Werk der Trecentokunst muß genannt werden, weil in ihm alles, was dies Jahrhundert an Ererbtem und Eigenem besaß, vereinigt ist, und weil es die ganze Kraft des seelischen Aufschwunges empfinden läßt, der dieser Zeit eigen war. Es ist das Tabernakel, das Andrea Orcagna, Maler und Bildhauer, für San Michele schuf. Ein gotischer Aufbau, reich

Abb. 96. Andrea Pisano: Der Pflüger

mit farbigen Mosaiken und zierlichen Ornamenten geschmückt, in dessen Reliefs Leben und Tod der Maria erzählt werden. Besonders die Erzählung des Todes ist reich an ergreifenden Gestalten. Und wie schön ist der schmükkende Glanz des Mosaik gebraucht, um den Himmel auszuzeichnen und zu schildern im Gegensatz zur Erde!

Siena
Abb. 97

Nur eine Schule behauptet ihre eigene Stellung neben der des Giotto, die Schule von Siena. Die älteren Meister dieser Nachbarstadt von Florenz waren zum Teil sogar etwas älter als Giotto und hatten selbständig Ähnliches erreicht wie er. Dann bekam die Malerei wieder eine ganz besondere Note. War die Kunst des Giotto episch oder eher noch dramatisch, so war die Kunst der Sienesen eher lyrisch. Ein Zug von süßem Mystizismus geht durch ihre Werke, die man nur etwa mit denen der alten Kölnischen Meister vergleichen kann. Zarte, ja überzarte holdselige Gestalten, in denen die Seele stärker ist als der Leib, erschienen in ihren Bildern. In demütiger Verzückung geben sie sich ihren Stimmungen hin. Eine Freiheit von aller Erdenschwere, eine Freiheit von allem irdischen Sinnen und Trachten spricht aus ihnen; ein Aufschwung alles Empfindens, wie er sich in der Ausgestaltung des gotischen Kirchenbaues im Norden als treibende Kraft dieser ganzen Epoche dargestellt hat. Für das Empfinden, das bei den führenden Geistern der neuchristlichen Bewegung herrschte, ist neben der gotischen Kirche diese Kunst von Siena vielleicht der sprechendste und tiefste Ausdruck.

Der Großmeister der Schule ist Duccio di Buoninsegna, ein Zeitgenosse des Giotto, an Umfang der Persönlichkeit dem Florentiner nicht vergleichbar, aber in einzelnen Bildern ihm ebenbürtig und an Innigkeit vielleicht sogar überlegen. Besonders da, wo es auf die Schilderung einer stillen, andächtigen, gotterfüllten Stimmung ankommt. Darin folgten ihm Simone Martini und Lippo Memmi, die den überschlanken, unsäglich zarten Menschentypus fanden, in dem sich diese Stimmungen so ergreifend offenbarten, dessen Körperlichkeit zurücktritt gegenüber den Erregungen der Seele. In einem Blick läßt das Bild der Verkündigung in den Uffizien in Florenz, ein gemeinsames Werk der beiden Maler, das Wesen der Kunst von Siena empfinden. Wie demütig der Engel naht, wie magdlich die Maria erschrickt, welch eine Weihe über dem heiligen Augenblick liegt! Und wie fein sich die ganz matten Farben in den Goldgrund fügen!

Ihre Nachfolger, die beiden Lorenzetti, führten die Kunst von Siena technisch auf ihre Höhe. Ambrogios großzügige und farbenschöne Wandgemälde im Palazzo pubblico übertreffen in diesen Dingen die Werke der gleichzeitigen Florentiner, während sie nicht den Reiz lebendiger Erzählung

Abb. 97. Meister von Siena: Triumph des Todes (Pisa, Camposanto)

haben. Daran tragen freilich die Stoffe die Schuld: kalte und abstrakte Allegorien, die bestimmt nicht aus dem Kopfe des Künstlers stammen können, und die steifleinene Gestalten zu ihrem Ausdruck fordern. Aber wo es irgend möglich ist, besonders in den weiblichen Figuren, triumphiert doch der Schönheitssinn des Malers.

Campanile des Domes in Florenz

In Italien gibt es nur ein einziges Bauwerk, in dem dasselbe Gefühl Gestalt gewonnen hat, und das ist der Campanile des Domes von Florenz, ein Werk des Giotto. Wie dieser Turm gemeint war, und was er ausdrücken sollte, das kann man noch heute empfinden, wenn man unmittelbar aus den ältesten Teilen der Stadt zu ihm geht. Das alte Florenz war eine düstere Stadt. In engen Straßen standen die schweren und trotzigen Torri der Bürger, mehr Festungen als Häuser, Häuser jedenfalls, die bei der Unsicherheit der Zeit und bei dem fast ununterbrochenen Krieg der Bürger gegeneinander jeden Augenblick in Festungen mußten verwandelt werden können. Häuser mit dicken Mauern und kleinen Fenstern. Und aus diesem Gewirr erhob sich der Turm des Giotto. Schlank ragte er auf, in den rosigen und weißen Tönen des toskanischen Marmors, durch die schimmernden Farben fast stofflos und ohne Schwere, durch die immer freier und leichter werdenden Formen noch mehr der Erde entrückt. So wies er das Auge aus der dunklen Verwirrung des Diesseits in die klare Helle des Himmels hinein. In den Bildern des Giotto wird man bei all ihrer Schönheit diesen Aufschwung der Empfindung, den er im Campanile genommen hat, vergebens suchen.

DAS QUATTROCENTO

Wir haben in der Geschichte der Kunst im Norden gesehen, wie auf eine Phase der Verinnerlichung der Kunst eine Phase folgte, in der das Ziel der Künstler die äußere Gegenständlichkeit der Darstellung ist. Je nach dem Charakter der Stämme war in dieser Landschaft früher, in jener später die Entwicklung in das Realistische abgerollt. Diese Entwicklung mußte auch in Italien eintreten, und sicher ist es nur dem Umstand, daß in Italien das Wandgemälde möglich war, zuzuschreiben, daß sie erst spät erfolgte, und daß auch noch im fünfzehnten Jahrhundert, als die Gegenständlichkeit bereits deutlich das Programm der Kunst geworden war, doch die Monumentalität der Werke noch ein Gegengewicht gegen einen weit getriebenen Realismus bildete.

Die ganze Kunst des Quattrocento gehört im Grunde dem Streben nach Natürlichkeit. Die Art des Giotto und ihre schönheitliche Abwandlung

durch seine Nachfolger konnte auf die Dauer nicht befriedigen. Gerade die innere Kraft der Empfindung und die Vermenschlichung der heiligen Gestalten mußten zu einem Weitergehen in der äußeren Wahrheit herausfordern. Waren die Heiligen nun einmal Menschen geworden, dann gehörte ihnen auch die körperliche Wirklichkeit. Es ist genau dieselbe Erscheinung, die man in der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts beobachten kann. Alles das, was Giotto nicht geben wollte: die täuschende Perspektive, die Modellierung der Figuren, die Mannigfaltigkeit der Köpfe, realistisches Detail, alles das erschien nur einer neuen Generation nicht nur als wünschenswert, sondern geradezu als unentbehrlich. Um es zu erreichen, war ein bedeutendes Studium der Natur und der Antike, war eine mit der vertieften Beobachtung fortschreitende Verfeinerung der technischen Ausdrucksmittel notwendig. Ohne daß ein Programm aufgestellt war, arbeiteten in einem instinktiven Erfassen dieses Zieles alle Künstler des Quattrocento nach dieser Richtung hin. Dabei mußte denn wie im Norden immer mehr und mehr von der Wirklichkeit in ihre Darstellungen hineinfließen, und schließlich wohl auch die Freude an dem weltlichen Inhalt der seelischen Bedeutung der Werke Abtrag tun.

Diese Entwicklung wurde, wie gesagt, zurückgehalten durch die monumentale Haltung der Kunstwerke. In der ganzen ersten Hälfte des Jahrhunderts hielt die monumentale Gesinnung der Menschen und die Bestimmung der Kunstwerke für öffentliche Plätze und Bauten dem Drang nach Natürlichkeit so die Waage, daß es zu einem schönen Gleichgewicht zwischen Größe und Wahrheit der Kunst kam. Allmählich ließ dann diese Hemmung nach, und in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts kam es, besonders in gewissen Städten, darunter auch Florenz, zu einer Verweltlichung der Kunst, die so stark war, daß der geistige Inhalt fast ganz hinter der schönen Schilderung des Lebens verschwand, und daß zugleich die Form ins Kleinliche und Ziersame fiel.

Sienesische und Florentinische Plastik

Jacopo della Quercia

Die ersten Künstler, in deren Werken die neue Tendenz zum Ausdruck kam, waren Bildhauer. Man pflegt hier gleich die florentinischen zu nennen, denen die großen Verhältnisse ihrer Stadt ja auch Möglichkeiten der Entwicklung gaben, wie sie sich nirgends sonst boten. Aber doch gehört die erste Stelle einem Sienesen, Jacopo della Quercia, der als älter nachweislich auf Donatello gewirkt hat, und von dessen Einfluß sich Spuren noch bei Michelangelo fühlen lassen, der seine Arbeiten in Bologna kannte.

Quercias Ausgangspunkt ist die Kunst des Giovanni Pisano, dessen berühmte Kanzel ihm im Dome seiner Vaterstadt vor Augen stand. Sein stürmisches Temperament, sein energisches Lebensgefühl mußte ihn über die weichlichen Nachfolger, die seine Zeitgenossen waren, auf den Meister vom Anfange des Trecento zurückgreifen lassen. (Wie ein Jahrhundert später Michelangelo über die zierlichen Marmoristen des späteren Quattrocento auf Donatello zurückgriff.)

Dadurch war er viel enger mit dem Trecento verbunden als die Florentiner und kam aus dem, was wir gotisch nennen, besonders aus dem schweren, tiefen, knittrigen Faltenwesen nie ganz heraus. Um so weniger, als er nicht den Einfluß der echt plastischen Antike erlebte, oder doch höchstens flache Reliefs, aber nicht Gewandstatuen kennenlernte. Auch das systematische Studium der Natur, durch das Donatello den Körper so vollkommen eroberte, hat er offenbar nicht gekannt.

Dafür blieb dann freilich seine Empfindung ganz ungebrochen. Keine Rücksicht auf Korrektheit hemmte die Kraft der Linien, mit der er seine inneren Gesichte niederschrieb. Das gibt seinen Werken eine großartige Wucht, stellt ihn als ganz eigene Persönlichkeit in diese Zeit, mit der ihn doch der Zug zu starker Gegenständlichkeit verbindet. (Er steht ähnlich zu den Florentinern, wie etwa Grünewald zu Dürer stand.)

Sein Hauptwerk ist die Fonte Gaja auf dem Markt zu Siena. Ihr Bassin ist hinten und links und rechts von Marmorwänden eingefaßt, die noch im Sinne der Gotik gegliedert sind, und in deren Nischen in hohem Relief die Gestalten der Madonna und der Tugenden hineingesetzt sind. Die eigentliche Wirkung dieser Reliefs liegt in dem prachtvollen Rhythmus, mit dem sich ihre Linien in den Flächen schreiben, und dessen Grundlage ist die eigenartige Bewegtheit der Figuren, trotzdem sie handlungslos dasitzen. Eine Bewegtheit, der die Lebhaftigkeit des Gesichtsausdrucks entspricht: beides zusammen aber gibt die Vorstellung eines starken Innenlebens, das eigentlich nicht mit der Rolle, die diese Frauen hier spielen, zusammenhängt, sondern das sie durch die Gnade und das Wesen ihres Schöpfers besitzen. Das Ganze ist vielmehr ein musikalisches Spiel in scharf rhythmisch verlaufenden Linien aus der Empfindung, der Stimmung des Künstlers heraus, als eine eigentliche Darstellung. Und diese Formulierung lenkt die Gedanken unmittelbar auf Michelangelo.

Dasselbe tun die Reliefs am Portal von San Petronio in Bologna, die ja überdies ein Thema behandeln, das auch Michelangelo behandelt hat: die Geschichte des Anfanges der Welt und der Menschen. Hier ist der Einfluß

Abb. 98. Quercia: Von der Fonte Gaja

antiker Reliefs zu spüren: in dem reinen Stil und in der schönen Raumfüllung. Aber auch hier ist nicht klassische Ruhe; die einfache Linie, mit der die Gestalten umrissen sind, hat etwas Vibrierendes. Der Ruhezustand ist eben auch hier nur verhaltene Bewegung, die durch die große Prägnanz der Linie sehr unmittelbar empfunden wird.

Florenz

In Florenz, das der Mittelpunkt der Kunst in der nächsten Epoche wurde, standen am Anfang des Jahrhunderts zwei Bildhauer nebeneinander: Ghiberti und Donatello. Das Jahrhundert suchte Ausdruck, körperliche Wahrheit und antike Schönheit. In Ghiberti und Donatello treten diese Tendenzen in einer besonderen Mischung hervor.

Donatello

Der stärkste Geist unter ihnen war Donatello, eine Kraftnatur, wie sie dazu gehört, eine neue Kunst zu empfinden und durchzusetzen.

Der herrschende Zug in dem Wesen des Donatello ist der Drang nach überzeugender Wahrheit. Der Heilige, den er bildet, muß vor allem lebendig

dastehen: ein Mensch, ein Kerl sein. Dazu bedurfte er eines ganz neuen Könnens, dem weder die Tradition noch die eigene Beobachtung eine genügende Grundlage war, sondern das nur aus einem ganz intensiven Studium des Menschen fließen konnte. In seinen Figuren ist nichts konventionell. Auch das sehr vertiefte Studium der Antike, das er betrieb, hatte auf seine Formengebung nicht den geringsten Einfluß. Jedes belebende Detail des Körpers und der Gewandung nimmt er aus der Natur selbst. Das beste Beispiel für die Konsequenz seines Vorgehens gibt die Gestalt des Hiob vom Campanile. Es war für Donatello der entscheidende Antrieb, von allem Unlebendigen loszukommen. Um dieses Ziel zu erreichen, war er unter Umständen bereit, Ausdruck und Schönheit aufzuopfern. Für den Propheten diente ihm eine bekannte Florentiner Persönlichkeit als Modell, ein kahlköpfiger Mann mit einem mageren Gesicht mit kurzen Bartstoppeln, eine Persönlichkeit, die nicht in einem Zuge an irgendwelche früheren Darstellungen solch würdiger und bedeutender Männer erinnert. Aber wie ist dieser Mann geschildert, wie ist der ganze Körper von lebendiger Kraft durchströmt! Durch die absolute Ruhe seiner Haltung fühlt man diese Kraft und die Beweglichkeit jedes Muskels hindurch. Hals, Schultern, Arme und Hand gehören zu dem Prächtigsten an Arbeit, was die plastische Kunst aufzuweisen hat, und dieselbe Kunstgesinnung, die sich in ihrer Gestaltung ausprägt, spricht auch aus der Gestaltung des Gewandes. Nichts von der schönen Faltengebung, die man von den Werken antiker Kunst leihen konnte, und die Donatellos Nebenbuhler Ghiberti in so ausgedehntem Maße lieh, erst recht nichts natürlich von der konventionellen Faltenlage der altgriechischen Kunst, sondern ein bestimmtes Kleid, um einen bestimmten Körper gelegt und in jeder Falte von den Formen und Bewegungen dieses Körpers abhängig.

Am meisten wohl durch diese Figur des Propheten ist Donatello in den Ruf gekommen, ein Naturalist gewesen zu sein und sogar die charakteristischen Züge der Wirklichkeit übertrieben zu haben. Aber eine solche Charakteristik schließt durchaus nicht das Wesen dieses Meisters auf, abgesehen davon, daß die Figur für einen hohen Standort berechnet war und deshalb gewisse Dinge erforderlich wurden, die nun, da wir sie in Abgüssen und Bildern nahe vor Augen haben, als Übertreibungen erscheinen. Donatello war durchaus ein Mann mit einem tiefen und wahren Empfindungsleben. Seine Seele umfaßte alles Menschliche. Er konnte mit derselben Kraft den
Abb. 99 aufrechten Mann und Glaubenshelden Markus mit den wahren Augen, den hochgemuten Gottesstreiter Georg, den liebenswerten Heldenknaben David,

Hl. Markus *Donatello* *Hl. Georg*

Abb. 99

die feinste und innigste Gottesmutter und Kinder in fröhlichem und reizendem Übermut schildern. Wenn man überhaupt eine der üblichen Bezeichnungen wählen will, um ihn zu charakterisieren, so müßte man ihn vielmehr einen Idealisten nennen, einen Idealisten im Sinne der Griechen, einen Künstler, der einer Persönlichkeit aus ihrer Idee heraus Gestalt zu geben vermag.

In allen Gestalten des Donatello fällt zunächst die Lebendigkeit und die Wahrheit ins Auge; aber sie sind keineswegs die Eigenschaften, die ihn zu dem großen Künstler machten, der er war. Dazu machten ihn vielmehr das plastische Gefühl und die Schönheit der Technik, und für den großen Zug und die geschlossene Schönheit seiner Gestalten und für die Behandlung der Bronze und des Marmors verdankt er unzweifelhaft viel seinem Studium der Antike. Gerade Donatello ist eine Erscheinung, die ganz unmittelbar lehrt, in welchem Verhältnis die neue italienische Generation zur Antike stehen wird.

Die Pisani hatten das einzelne antike Werk, das ihnen vor die Augen kam, benutzt, soweit es ging, hatten ganze Gestalten mit voller Seelenruhe entlehnt; aber in dem, was sie selbständig machen mußten, war dann von irgendeinem Einfluß der alten Werke nichts zu verspüren. Donatello, der in Rom gewesen war, sah die Antike vielmehr als Ganzes. Er bewunderte in ihren Werken nicht so sehr die Schönheit der Form, als den feinen künstlerischen Takt und die gute Arbeit; er wollte nicht Werke schaffen, die den alten entfernt ähnlich sahen, sondern Werke mit denselben Qualitäten, Werke, die mit den alten rivalisieren konnten. Er opferte nichts von seiner Empfindung und nichts von seiner Beobachtung, er gab seinen Gestalten seine eigene Wahrheit. Was ihn die Werke der Alten lehrten, diente nur dazu, seinen lebendigen Gestalten künstlerische Geschlossenheit und Schönheit zu
Abb. 99 verleihen. Man sehe seinen heiligen Georg an! Der christliche Ritter! Ein Jüngling voll edlen Mutes, dessen kühner Blick nach Taten sucht im Dienste Gottes. Das ist ganz deutlich ausgedrückt, daß das nicht etwa nur ein Schlagedrein ist, dem es darauf ankommt, seine Kraft in irgendwelchem Abenteuer spielen zu lassen. Man muß diese Fähigkeit seelischer Charakteristik bei Donatello, der gern als Naturalist gefaßt wird, besonders anmerken. Durch den prächtigen Leib, der trotz Panzer und Schienen so deutlich sichtbar wird, zuckt es von Kraft und Feuer. Alle Muskeln vom Kopf bis zu den Zehen und den Fingern sind trotz der äußeren Ruhe angespannt. Die Umrißlinie gibt diese Stimmung auch: sie klingt wie eine Fanfare. Dieser heilige Held hat im Ausdruck und in der Stellung mit keinem antiken Werke irgendwelche Ähnlichkeit, ist des Meisters eigenster Gedanke. Aber wie

Abb. 100. Donatello: Gattamelata

Schild und Gewand benutzt sind, um aus der Darstellung des breitbeinig Dastehenden eine geschlossene Statue zu machen, wie bei aller starken Bewegung Arme und Hände mit der Hauptmasse in plastischem Sinne zusammengebracht sind, das hat dem Künstler das Studium der Antike gegeben. So aber steht der heilige Georg als Kind einer ganz anders gearteten Zeit, aber doch ebenbürtig neben den antiken Göttern.

Wenn man das Verhältnis des Donatello zu den antiken Meistern mit einem Worte bezeichnen will, so kann man es nur Rivalität nennen. Ganz deutlich zeigt sich das in zwei Arbeiten, mit denen Donatello als erster der neuen Zeit wieder Aufgaben löste, wie sie die alten Meister gelöst hatten. Das eine dieser Werke ist der jugendliche David, die erste Darstellung eines einfach bewegten schönen nackten Körpers in der neuen Zeit. Man kann diese Aufgabe nicht nur eine, sondern fast die Aufgabe der antiken Plastik nennen. Und man möchte glauben, daß sie alle Motive dieser Art erschöpft hat. Trotzdem hat Donatello ein neues gefunden, aus der Situation heraus. Der Knabe, den Kopf bescheiden geneigt (man vergleiche den kecken Triumphator Verocchios!) hat einen Fuß auf den Kopf des Riesen gesetzt, seitwärts, und stürzt sich auf das Schwert. Diese Abweichungen von der Grundstellung, die ganz gering sind, genügen, den Körper interessant zu bewegen.
Abb. 100 Die andere ist das Denkmal des Gattamelata, das erste Reiterstandbild. Es schließt sich eng an den Marc Aurel auf dem Kapitol an und verdankt gewiß diesem Vorbild seine schlichte Größe. Aber Pferd und Reiter, kurz gesagt: die ganze Silhouette hat einen völlig anderen Charakter. Dort der weiße Friedensfürst, hier der kühne Kondottiere. Das kommt ganz unmittelbar zum Ausdruck. Gerade dieses letzte Werk trug zu dem Ruhm des Donatello nicht wenig bei, denn daß man wieder einen Cavallo machen konnte, das führte nach italienischer Anschauung die eigene Kunst zu der Höhe der Kunst der Ahnen.

Freilich wurde nach der Anschauung der Zeit vielleicht der Guß dieser Reiterstatue höher geschätzt als ihre Modellierung, und das war wohl auch die Anschauung des Donatello selbst, den man immer nur vollständig verstehen wird, wenn man ihn nicht nur als Erfinder und Gestalter, sondern auch als Handwerker betrachtet. Das Handwerk ist die Grundlage aller Kunst, ja, man kann sagen, Kunst ist nichts anderes als Handwerk, nur ist sie Handwerk, geübt von einem hohen und schöpferischen Geist. Jede Vertiefung der Empfindung und jede Vertiefung der Beobachtung kann für die Kunst erst fruchtbar werden durch die Verfeinerung der technischen Mittel, die erlaubt, das Neugesehene und das Neugefühlte zum Ausdruck zu bringen.

Abb. 101. ***Donatello: Relief von der Cantoria im Dom von Florenz***

Ein so durchaus eigener Künstler wie Donatello mußte also selbstverständlich auch das Handwerk verfeinern. Das hat er als Bronzegießer und als Steinmetz getan, und die ganze Plastik der Folgezeit bis zu Michelangelo hin beruht auf seinen Errungenschaften. Besonders wichtig für Florenz war die weitgehende Verfeinerung der Marmortechnik, die in den letzten Zeiten des Trecento in eine weitgehende Glätte und Oberflächlichkeit gefallen war, und die er dahin brachte, von neuem Leben ausdrücken zu können.

Aber der handwerkliche Zug in seinem Wesen zeigte sich nicht nur in technischen Verbesserungen, sondern vor allem auch in der Feinheit, mit der er jedesmal die Form und die Durchführung seiner Arbeit den besonderen Bedingungen anpaßte, unter denen sie gesehen werden sollten. Das deutlichste Beispiel dafür sind seine Darstellungen singender und tanzender
Abb. 101 Kinder an der Sängertribüne des Domes von Florenz. Hier handelt es sich um Reliefs, die, hoch angebracht, weiterhin auf das Auge wirken sollten, und der feine Marmorkünstler, der in seinen kleinen Madonnenreliefs den Stein mit so zärtlichem Meißel formt, daß er die letzte Feinheit und Beseeltheit einer weichen Frauenhand ausdrücken kann, fährt hier mit derben Strichen in den Stein hinein. Er, der in den Madonnentafeln das flachste Relief wählte, hebt es hier mit starken Unterlagen aus dem Grund heraus. Von ihrer Stelle gebracht und dem Betrachter nahegerückt, wirken diese Bilder grob und karikaturistisch übertrieben; für die Stelle, für die sie bestimmt waren, war gerade diese Art auf das feinste berechnet und berechtigt. Eine ungeheure und kaum faßbare Fülle künstlerischer Einfälle ist in diesen Reliefs ausgestreut. Nur eine Phantasie, die den Körper souverän beherrscht, konnte diese kühn bewegten Gestalten und Gruppen ersinnen. Kinder im Kreisspiel und im Moulinet sind auf die Fläche projiziert, und doch bleibt alles klar und in höherem Sinne auch ruhig, doch wird der Stil des Reliefs gewahrt. Ein Humor, der bis ins Derbe geht, ein rechter männlicher Humor hat diese übermütige Schar gesehen, die wohl weder in einem früheren noch in einem späteren Jahrhundert kirchenfähig gewesen wäre, in der zuerst diese naive und echt italienische Freude am Kind sichtbar wird, die das ganze Quattrocento hegt. Und dazu wieder ein zarter Gedanke: unter den Füßen dieser spielenden Kinder ist eine Blumenwiese angedeutet.

Donatellos Temperament strebte nach Kraft und Größe, und von seiner Kunst führt eine gerade Linie zu Michelangelo hin. Neben ihm stand Ghiberti, dessen Sinn auf Anmut und schöne Formen ging, und der in vielem wie eine erste Personifikation raffaelischen Geistes erscheint. Die beiden Strömungen laufen durch die ganze italienische Kunst.

Ghiberti war eine feine und liebenswürdige Natur. Er wollte nicht in erster Linie darstellen und erzählen, ihm kam es nicht darauf an, den dramatischen Kern eines Vorgangs in wenigen sprechenden Figuren zu drastischer Anschauung zu bringen, er wollte schmücken und eine möglichst große Fülle von schönbewegten Figuren — am liebsten Frauen und Kinder — in seine Darstellungen hineinziehen. Und auch da, wo er einzelne Figuren darstellt, kommt es ihm vor allem auf die schöne Linie, auf schöne Köpfe, auf schönen und schwungvollen Faltenwurf an. Aber er ist dabei nicht etwa leer oder ein bloßer Fortsetzer der oberflächlicheren Schönheit der späten Trecentisten; der Zug zur Natur, der Zug zur Wahrheit, der durch die ganze Zeit geht, ist auch in ihm lebendig gewesen, und wenn seine Gestalten, besonders gewisse Figuren in seinen Reliefs, ganz wie ein Nachklang antiker Kunst wirken, so sind sie doch niemals unverstanden und leblos, sondern durchaus von überzeugender Kraft erfüllt. Sein ganz selbständiges Studium der Natur tritt in seinem Ornament hervor. *Ghiberti*

Das große Werk des Ghiberti waren die Türen für das Baptisterium von Florenz, diese beiden Türen, an denen er mit seinen Söhnen und Gehilfen fast ein halbes Jahrhundert lang gearbeitet hat. Es ist wichtig, auf die Dauer dieser Arbeit hinzuweisen, denn es ist nicht der letzte Grund für die Schönheit und die unverwüstliche Wirkung der alten Werke, daß man in den großen Epochen der Kunst nicht eilig war, und daß man jeder Arbeit die Zeit gönnte, die sie verlangte.

In der ersten Tür hielt sich Ghiberti noch streng an das Kompositionsprinzip, das Andrea Pisano für die von ihm geschaffene gewählt hatte. Wie bei Pisano wird der Schauplatz der Szene nur oberflächlich angedeutet, und die drei oder vier Figuren eines jeden Reliefs treten als entscheidende Hauptsache stark hervor. Es ist eine Form des Reliefs, die sich von der strengen antiken ein wenig, aber nicht wesentlich unterscheidet. Ghiberti gab sie auf, und man geht wohl nicht fehl, wenn man hier einen Einfluß der sich rasch entwickelnden Malerei des Quattrocento annimmt. Das Gemälde des Masaccio und seiner unmittelbaren Nachfolger hatten die Augen der Künstler und der Laien so an einen natürlich dargestellten Schauplatz und an eine Fülle von Gestalten gewöhnt, daß Ghiberti die Versuchung fühlte, in den Reliefs seiner zweiten Tür mit den Malern zu konkurrieren.

In den Reliefs der zweiten Tür gibt er, wie die Maler, ganze Bilder mit vollständiger Perspektive. Die strenge Form des Reliefs wird dadurch in jeder Hinsicht durchbrochen. Die Figuren des Vordergrundes lösen sich bis zu vollständiger Rundheit von dem Grunde los, die Figuren des Mittelgrundes *Abb. 102*

werden flacher und flacher, und der Hintergrund wird durch ein so flaches Relief ausgedrückt, daß man es eher eine ein wenig aufgehöhte Zeichnung nennen kann. Wie die Maler des Quattrocento geht Ghiberti nicht mehr von der Fläche aus, die ihm zur Verfügung steht, sondern seine Phantasie sieht ein vollständig greifbares Bild, auf dem die Gestalten sich natürlich dem Schauplatze einordnen. Ghiberti hat auf den Reliefs dieser Tür Geschichten aus dem Alten Testament erzählt, von der Erschaffung Adams bis zu dem Besuche der Königin von Saba bei dem König Salomo. In den ersten Reliefs, die Szenen aus der Urgeschichte der Menschheit darstellen, vereinigt Ghiberti, wie noch späte Maler des Quattrocento in ihren Fresken, in naiver Weise mehrere Ereignisse auf demselben Schauplatz. Auf dem obersten der linken Tür sieht man: die Erschaffung Adams, die Erschaffung der Eva, den Sündenfall und die Vertreibung. Dreimal erscheint Gottvater mit seinem Gefolge von Engeln, jedesmal wird er selbst und seine Schar in einer anderen Stimmung dargestellt. In den nackten Figuren des ersten Menschenpaares tritt Ghibertis Schönheitssinn leuchtend zutage. Die Eva, die aus dem Körper des Mannes entschwebt, ist eine Herrlichkeit. Man ist in unserer Zeit geneigt, Ghiberti neben Donatello zu unterschätzen. Mit Unrecht. Man dürfte Michelangelos Ausspruch nicht vergessen, daß diese Türen würdig seien, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Und noch wichtiger ist es, daß sich offenbar diese Darstellungen des ersten Reliefs tief in die Phantasie des jungen Michelangelo eingegraben haben. So tief, daß er sich in seiner Bibel an der Decke der Sixtina ganz eng an sie anschließt. Am reichsten entwickelt sich die Eigenart seiner Kunst in den Darstellungen aus den Erlebnissen des Volkes Israel in der Wüste. Gerade hier, z. B. in der Szene, wo das Volk den Moses erwartet, tritt seine Vorliebe für schöne Figuren am deutlichsten zutage. Diese Gruppe von Mädchen und von schönen jugendlichen Frauen mit ihren Kindern haben mit dem eigentlichen Inhalt der Darstellung fast nichts mehr zu tun, sondern sind nur noch da, um das Auge zu ergötzen.

Wie sehr auch in Ghiberti der Sinn für die Natur und die Freude an der Natur lebendig waren und wirkten, das zeigen noch deutlicher als seine Menschen die Girlanden von Blumen und Früchten, mit denen er den großen Rahmen seiner Bronzetür schmückte. Sie sind etwas wie eine Huldigung für das üppig fruchtbare Land, das sich um Florenz wie ein einziger Garten bis zu den Hügeln hinauf hinzieht, auch durch diese Verwendung heimischer Motive für das Ornament wird man hier an die Kunst des Nordens erinnert. Es war dieselbe Stimmung, die dort die gotischen Baumeister und

Abb. 102. Ghiberti: Die „Paradiespforte" des Baptisteriums

Steinmetzen und die hier den florentinisehen Erzgießer trieb, und doeh ist das, was herauskam, an beiden Stellen durehaus versehieden. Eine so freie Fläehe, wie sie Ghiberti zur Verfügung hatte, war den Gotikern niemals gegeben. Ganz ungezwungen und natürlieh durfte sieh das Leben der organisehen Gebilde hier entfalten. Es ist aueh in der Behandlung der Blumen und Früehte von irgendeinem Stilisieren nieht die Rede, am wenigsten von einem Stilisieren im antiken Sinne. Ghiberti will durehaus das Lebendige dieser Dinge betonen, und was ihn abhält, naturalistiseh zu sein, ist nur die Rüeksieht auf die Teehnik und die Rüeksieht auf die Gesamtwirkung seines Werkes.

In der Dekoration dieses Türrahmens tritt zum ersten Male die geradezu leidensehaftliehe Liebe der italienisehen Quattroeentisten für die Blumen hervor, ebenso wie in den Tribünenreliefs des Donatello zum ersten Male die ebenso große Liebe für das Kind hervortritt. Kinder und Blumen: alle Werke dieses Jahrhunderts in Florenz sind voll davon. Und diese Kinder und Blumen bringen in die Werke von so ernster Bedeutung und Haltung einen Zug von entzüekender Heiterkeit; nicht nur an Altären und Kanzeln, sondern sogar an Grabdenkmälern und Sarkophagen dürfen die Putten ihr heiteres und manchmal geradezu sehalkhaftes Spiel treiben.

Luca della Robbia

Neben Donatello und Ghiberti steht Luea della Robbia, keinem von beiden an Reiehtum der künstlerisehen Einfälle und an Umfang der Empfindung vergleiehbar, aber eine höehst glüekliehe Natur, in der sieh Sinn für lebendige Kraft und Sinn für holde Anmut in harmoniseher Weise misehten. Die Einfaehheit und Natürliehkeit seiner Empfindung bestimmten Luea geradezu im voraus dazu, ein im sehönsten Sinne volkstümlieher Künstler zu werden, und es steht wohl damit im Zusammenhang, daß er sieh eine Teehnik erfand, die seinen Werken eine große Wohlfeilheit und infolgedessen eine weitere Verbreitung ermögliehte.

Das älteste plastisehe Material ist der Ton. Wo Tonerde vorkommt, liegt sie an der Oberfläehe der Erde. Der Ton ist im feuehten Zustande leieht knetbar und behält getroeknet oder gebrannt seine Form. So maehten sehon die ältesten Mensehen aus ihm Gefäße, und sobald der künstlerisehe Trieb erwaehte, aueh Figuren. Wir haben gesehen, welehe Rolle er in der ältesten Periode der grieehisehen Kunst spielte, und wie er in ihrer Blütezeit das Lieblingsmaterial für die Kleinplastik wurde, die in den Figuren von Tanagra gipfelt. Die italienisehen Bildhauer der älteren Zeit hatten ihn nur zu Modellen benutzt, und es war nun Luea della Robbia vorbehalten, dieses unseheinbare und etwas veraehtete Material zu Ehren zu bringen. Der Ton in seiner natürliehen Farbe hätte dem Sehönheitsbedürfnis seiner Zeitgenossen

nicht genügt. Aber man hatte inzwischen vom Orient her ein Mittel gewonnen, ihm ein stattliches und schönfarbiges Gewand zu geben. Der Orient hatte seit der Verbreitung des Islam einen besonderen Grund, sich mit einer solchen Verschönerung des Tons zu beschäftigen, denn Ton war das einzige Material für Eß- und Trinkgeräte, das der Prophet seinen Gläubigen gestattet hatte. Schon in den Urzeiten des Orients, in der babylonischen und assyrischen Zeit, hatte man undurchsichtige und prächtig gefärbte Emailglasuren für die Tonfliesen angewendet, mit denen man die unansehnlichen Ziegelwände der Paläste verkleidete. Dieselben Glasuren dienten jetzt für das Tongeschirr. Und als die Araber in ihrem Siegeszuge nach dem Westen bis Spanien hin vordrangen, verbreitete sich diese Fayencetechnik auch in Europa. Namentlich auf der Insel Majorka, der Heimat der Majolika, war eine bekannte Manufaktur, und von dieser Insel her bekamen die Italiener die Sache und den Namen. Diese Majolikatechnik, die für das Kunstgewerbe der Zeit eine sehr wesentliche Bedeutung hatte, war es, die Luca della Robbia für seine Statuen und Reliefs anwandte. Sie erlaubte ihm, ihnen statt der matten, graugelblichen Farbe einen harten, wetterbeständigen, glänzenden und schönfarbigen Überzug zu geben. Diese Robbien, die Arbeiten des Luca und seiner Nachfolger, waren ungemein beliebt. Man schmückte mit ihnen die Fassaden der Bauten, auch monumentaler Bauten; die Heiligenbilder an den Mauern der Häuser waren Arbeiten dieser Art, und vor allem wurden sie mit besonderer Vorliebe in den Wohnungen angebracht, halb als Hausaltäre und halb als Schmuckstücke.

Das wichtigste Thema des Luca und seiner Nachfolger war die Madonna mit dem Kinde. Gerade aus den Werken der Robbia, die für das Volk bestimmt waren, kann man so recht deutlich ersehen, wie die schlichten Menschen damals die Madonna empfanden und dargestellt sehen wollten. In den Werken der Pisani, des Giotto und des Donatello war die Madonna bei aller feinsinnigen und oft so eigenartigen Betonung des Mütterlichen doch immer eine königliche und man kann sagen überirdische Gestalt geblieben. Für Luca war sie einfach eine junge Frau aus dem Volke, die sich mit ihrem Kinde freut. Er liebte es, die Madonna sehr jung und ausgesprochen mädchenhaft darzustellen, was seinen Bildern etwas ganz besonders Liebenswürdiges gab. Diese junge Frau heischt nicht Anbetung und hält das Kind nicht den Andächtigen zur Anbetung entgegen; sie ist ganz Mutter, ganz junge, spielerische Mutter. Von dieser Auffassung aus ergaben sich nun für die Gruppe von Mutter und Kind ganz neue und vorher ungeahnte Möglichkeiten. Jede Gruppe von Mutter und Kind, die der Künstler im Leben

beobachtete, gab ihm ein neues Motiv, und so wurden seine Variationen des Themas so unerschöpflich mannigfaltig, wie es das Leben selber ist. Ganz in diesem Sinne hat später der junge Raffael die Mutter mit dem Kinde gestaltet. Er ist sicherlich mehr von den Werken des Robbia als von denen der späteren Maler angeregt worden, deren Auffassung sich sehr wesentlich unterschied.

Auch Luca della Robbia hatte die Freude an den Blumen, die das ganze Quattrocento charakterisiert. Gern legte er um seine Madonnenreliefs Kränze von Blumen und Früchten, und seine Technik gibt ihm das Mittel, ihnen auch den Reiz der Farbe zu lassen. Diese Kränze geben den Bildern der jungen Mutter und des lieblichen Kindes eine reizende und ganz der Stimmung entsprechende Umrahmung. Luca selbst war übrigens mit der Farbe noch recht sparsam; vielleicht deshalb, weil der Marmor, das vornehmste Material der Plastik, weiß ist, gab er auch seinen Figuren am liebsten nur eine weiße Glasur und färbte dann nur den Hintergrund des Reliefs und einzelne Details in den Figuren.

Man darf die Formengebung des Robbia nicht mit der der Marmorbilder und Bronzegießer vergleichen. Eine feine Durchmodellierung des Tonkerns hätte gar keinen Sinn gehabt, denn die immerhin dicke Glasurschicht hätte doch alle Feinheiten wieder gedeckt. So kam es vielmehr darauf an, das Wesentliche zu betonen, und gerade diese Größe der Form ist es, die zusammen mit der Einfachheit der Linienführung den Werken des Robbia einen Hauch von hellenischer Schönheit verlieh.

Die Florentinische Malerei

Masaccio

Dieselbe Stellung, die Donatello in der Plastik einnahm, nahm in der Malerei Masaccio ein.

Masaccio spielt für Italien etwa dieselbe Rolle wie Hubert van Eyck für die Niederlande, und nicht nur in der großen Kunstgesinnung und der genialen Begabung, sondern auch in dem Schicksal haben beide Meister eine gewisse Verwandtschaft. Sie sind beide jung gestorben, und die Nachrichten über ihr Leben sind so gering, daß ihre Persönlichkeiten etwas Geheimnisvolles, fast etwas Mythisches bekommen haben.

Masaccio war der rechte Mann, um das Werk des Giotto weiterzuführen. Wenn ihm auch die Innigkeit und Zartheit des älteren Meisters fehlt, die seiner ganzen Zeit nicht mehr eigen war, so hat er doch dieselbe Kraft der Empfindung. Und mit derselben Überzeugung geht er auf eine große

Haltung seiner Bilder aus. Seine Naturbeobachtung aber ging weit über den alten Meister hinaus und ließ ihn einen neuen Stil schaffen.

Von vornherein arbeitete die Phantasie des Masaccio in ganz anderer Weise. Ihm steht nicht eine Szene von wenigen Figuren vor Augen, für die dann aus Felsen, Bäumen und Häusern eine passende Kulisse geschaffen wird, sondern in ihm wird der ganze Vorgang, den er schildern will, Schauplatz und Gestalten, als ein einziges und einheitliches Bild lebendig. Ohne daß seine Gemälde den Charakter der geschmückten Fläche verlieren, gibt er ihnen doch eine vollständige Raumvorstellung. Er setzt die Wundertaten der Apostel in die Häuser am Marktplatz einer Stadt. Da sieht man in der Mitte des Bildes über den Markt hinaus, der von Häusern umgeben ist, echt florentinischen Häusern seiner Zeit; man sieht sogar noch in die Straßen hinein, die auf diesen Platz münden, und nun sind vorn zu beiden Seiten die ersten Häuser geöffnet, und in ihren Räumen spielen sich die Vorgänge ab, die der Künstler erzählen will. Oder er zeigt Christus mit seinen *Abb. 103* Jüngern, die in die Stadt hineinkommen und vor dem Hause des Zöllners um den Zinsgroschen angehalten werden. Da sieht man eine weite Landschaft, die Straße, auf der Christus mit seinem Gefolge hereingekommen ist, und an der rechten Seite das Zollhaus, nicht mehr wie bei Giotto als eine kleine Andeutung, sondern in seiner natürlichen Größe. Diese veränderte Art des inneren Sehens gibt den Bildern des Masaccio ein von denen des Giotto ganz verschiedenes Gepräge.

Ein Künstler, der so den Raum sieht, wird natürlich auch seine Gestalten im Raum sehen. Auf den flächigen Bildern des Giotto waren seine im wesentlichen nur als Silhouetten wirkenden Figuren an ihrer Stelle, in die vertieften und wenn auch nicht genau, so doch annähernd perspektivischen Gemälde des Masaccio gehören rundmodellierte Menschen. Und er gibt seine Menschen so. Ja, er muß ein intensives Studium daran gewandt haben, um sie so sehen zu können. Seine Gestalten haben eine so plastische Körperlichkeit und ein so starkes Leben wie die Statuen des Donatello, an die sie manchmal ganz nachdrücklich erinnern. Sie sind durchaus Menschen von Fleisch und Bein, Menschen, denen man zutraut, daß sie sich bewegen, die aus dem Rahmen des Bildes in die Wirklichkeit hinaustreten könnten. Gewiß wird diese Körperlichkeit durch die immer noch flächenhafte Haltung und das matte Kolorit der Bilder ein wenig abgeschwächt.

Masaccio wird der erste Maler gewesen sein, der seine Menschen nach der Natur studierte, ja es scheint, daß man den Zeitpunkt in seinem Leben

bestimmen kann, an dem er von dem Schaffen aus der Empfindung zu dem Schaffen aus der Beobachtung überging. In den Fresken in der Brancacci-kapelle in der Kirche Maria del Carmine in Florenz befinden sich zwei Dar-
Abb. 104 stellungen mit nackten Figuren. Die erste zeigt den Sündenfall, die zweite die Vertreibung aus dem Paradiese. Auf dem ersten Bilde haben die Gestalten etwas Allgemeines, Unlebendiges. Die Gestalten des zweiten Bildes sind vollständig verschieden. Es handelt sich nicht nur darum, daß der Künstler inzwischen den Körper und den organischen Zusammenhang seiner Formen und Bewegungen verstehen gelernt hat, er ist auch imstande, die leidenschaftlichsten Empfindungen in ihm auszudrücken. Die Vertreibung aus dem Paradiese hat von Masaccio ebenso ihre klassische Gestaltung erhalten wie etwa das Abendmahl von Lionardo. Man kann ruhig sagen, daß bis in die Gegenwart hinein dieser Vorgang niemals eine im wesentlichen veränderte Darstellung gefunden hat. Mit eiligen Schritten verlassen Adam und Eva das Paradies, aus dessen Pforte sie der Engel mit dem feurigen Schwerte scheucht. Der Mann trägt sein Schicksal still und verbirgt voller Scham das niedergebeugte Gesicht mit den Händen, das Weib schreit ihren wütenden Schmerz schamlos hinaus. Zwischen diesen beiden Bildern, die den Anfang und das Ende der Reihen bilden, muß die Vertiefung des Masaccio in das Studium der Natur gelegen haben.

Trotzdem Masaccio in dem Bilde mit den Aposteln und auch sonst seine Stadt zum Schauplatz der heiligen Ereignisse macht, ebenso wie das um dieselbe Zeit die Künstler des Nordens taten, bleibt er wie sie im Kostüm für die heiligen Gestalten noch der Tradition treu. Christus und seine Jünger tragen ein antikes Gewand, und nur in den Nebenfiguren, in den Figuren, die Straßen und Plätze beleben, oder in Figuren wie dem Zöllner, geht Masaccio so weit, Menschen seiner Zeit in die Darstellungen der heiligen Geschichte hineinzusetzen. Gerade diese Menschen, die so unmittelbar nach dem Leben gebildet sind, zeigen die scharfe Beobachtung des Künstlers am deutlichsten, aber auch die Gestalten, die antike Gewänder tragen, erscheinen, wie bei Donatello, nach der Natur gebildet.

Mit der größeren Natürlichkeit und Lebendigkeit, die Masaccio seinen Schauplätzen und seinen Menschen gab, vereinigt er doch eine großartige und imponierende Haltung. Eine Figur wie sein Christus ist von allen Künstlern seines Jahrhunderts wohl keinem außer Donatello gelungen, und die großen Meister, die am Ende dieses Jahrhunderts von neuem gegenüber der weltlichen und kleinlichen eine innerliche und großzügige Kunst heraufführen wollten, empfanden das wohl. Für sie alle, für Leonardo, Michelangelo

Abb. 103. Masaccio: Der Zinsgroschen (Fragment)

und Raffael, wie übrigens noch für viele andere, war die Brancaccikapelle ein Wallfahrtsort und ihr Schöpfer ein Erzieher.

Als unmittelbare Nachfolger des Meisters sind Paolo Uccello und Andrea del Castagno zu nennen, beide ihm nicht von fern vergleichbar als schöpferische Persönlichkeiten, und nicht nur an Existenz, sondern sogar an derbere Existenz gebunden, ihm aber in der Großartigkeit des Linienzuges und in der Beherrschung des Körperlichen überlegen. Sie sind für die Entwicklung besonders deshalb wichtig, weil sie den großen Stil gegenüber dem florentinischen Streben nach Zierlichkeit, das bald dominieren wird, aufrechterhalten. Das Schönste, was sie geschaffen haben, sind die gewaltigen Reiterporträte an den Wänden des Domes von Florenz. Von Castagno sind außerdem große Gestalten hervorragender Männer erhalten, zu denen es kaum eine Parallele gibt. Besonders sein Faninata degli Uberti, ein Kriegsmann von reinstem germanischem Typus, mit eigensinniger Stirn, blond und blauäugig, hat eine prachtvoll sichere Gegenwart. Auch eine Kreuzigung läßt einen Ton anklingen, der stark ergreift. Man denkt an Bach. Von Uccello sind Schlachtenbilder erhalten, die als Ganzes eine naive Größe haben. Dem Einfluß des Masaccio konnte sich auch der Meister nicht entziehen, der als älterer Zeitgenosse neben ihm stand, und dessen persönliche Empfindung in eine so ganz andere Richtung führte: Fra Angelico da Fiesole.

Fra Angelico

In Fra Angelico hatte der Geist des heiligen Franz von neuem Gestalt gewonnen. Er war ein Mann von einem unendlich innigen und zarten religiösen Gefühl. Sein ganzes Leben gehörte dem andächtigen Sichversenken in die Geheimnisse des Glaubens, in das Leben der heiligen Personen und in die Wonnen der ewigen Seligkeit. Man kann von ihm sagen, daß sein Auge den Himmel offen sah. Dieser so ganz von christlichem Gefühl erfüllte Mann war ein großer Künstler. Er konnte körperlich gestalten, was seiner entrückten Seele als Vision erschien. Mit unendlicher Liebe pflegte er seine Kunst. Werk auf Werk erstand unter seinen unermüdlichen Händen; sein Schaffen war seine Andacht. Ein solcher Künstler, dem wie den Meistern des Trecento das Geistige, der Inhalt und die Empfindung des Bildes alles bedeuteten, konnte mit einem Mindestmaß von realistischen Mitteln arbeiten, und Fra Angelico, ein halbes Jahrhundert früher geboren, hätte nie daran gedacht, über die nur andeutende Art des Giotto hinauszustreben. Es ist aber recht bezeichnend für die Macht jenes unbeschreiblichen Etwas, das wir Zeitstimmung zu nennen pflegen, daß auch dieser Künstler sich der Wirkung des Auftretens des Masaccio nicht entziehen konnte. Gewiß liegt

Abb. 104. Masaccio: Vertreibung aus dem Paradies

zwischen dem kraftvollen Masaccio und dem fast überzarten Fra Angelico eine Welt, aber der fromme Möneh maeht doeh von den Ausdrueksmitteln des Laienkünstlers Gebraueh, und viele seiner Gestalten sind geradezu undenkbar ohne das Vorbild des führenden Meisters.

Aueh Fra Angelico war noeh in erster Linie Wandmaler. Das Refektorium, die Korridore und die Zellen des Klosters San Marco, in dem er die größte Zeit seines Lebens zubraehte, zeigen seine Werke. Da erzählt er in immer neuen Variationen das Leben und Leiden Christi und die Seligkeiten und Sehmerzen der Mutter Maria. Es gibt unter diesen Werken und unter den zahlreiehen Tafelbildern, in denen er dieselben Dinge behandelte, nieht eins, in dem man ein Naehlassen der innerliehsten Teilnahme an diesen Vorgängen verspürt.

So umfangreieh sein Lebenswerk ist, so wenige Werke genügen, sein ein-
Abb. 105 fältiges Wesen siehtbar zu maehen. „Die Verkündigung." Die Eeke eines heimliehen Gartens, dessen Stille und Duft man fühlt. Unter der offenen Halle sitzt die Jungfrau und liest. Dort naht ihr kniend der Engel mit der Botsehaft. Das ist gar nieht so weit von dem herkömmliehen Sehema entfernt. Und doeh ist es ganz anders. Wie die beiden Wesen erfüllt sind von der Weihe des Augenbliekes, wie jedes demütig in dem anderen das Geheiligte demutsvoll grüßt, mit feierlicher und doeh natürlieher Gebärde (die das Bild von den ähnliehen der Sienesen unterseheidet), das gibt ihm seine Eigenheit und Einzigkeit. Solehe Köpfe, mensehlieh und doeh frei von allen Spuren mensehliehen Harmes, hat neben und naeh ihm kaum wieder jemand gesehaffen. Fra Beato nannte man ihn, den seligen Möneh. Und selig ist der Ausdruek für diese seine Gesehöpfe und für die Mensehen, die auf seinem „Jüngsten Geriebt" die segnende Hand des Heilands zum ewigen Leben beruft. Selig sehauen sie die Engel an, die kommen, sie mit Umarmung und Kuß zu grüßen und zu führen, selig tanzen sie im Reigen auf blumiger Wiese und Wolkenpfaden zum Himmel empor. Die Teufel und die Verdammten kann er dagegen nieht glaublieh maehen. Im sehärfsten Gegensatz zu den Künstlern des kimmerisehen Nordens, deren Kraft sieh gerade in diesem am freiesten zeigt. Dagegen findet er ersehütternde Töne für den Sehmerz der Mensehheit um den Gekreuzigten. Die große „Kreuzigung" im Refektorium von San Marco ist die konzentrierteste Sehilderung in Italien, das italienisehe Seitenstüek zu der Kreuzigung des Deutsehen Matthias Grünewald. Fra Angelico sehildert nieht eigentlieh den historisehen Moment. Zwar stehen aueh die Zeugen des Sehauspieles um das Kreuz, aber neben ihnen Mensehen aller Zeiten bis in die Gegenwart des

Abb. 105. Fra Angelico: Verkündigung

Künstlers. Durch aller Geschlechter geht ungeschwächt die bittere Klage. Am ergreifendsten spricht sie die Gestalt des knienden Mönches aus, der die durchsichtigen Hände vor das blasse Gesicht mit den fiebrigen Augen schlägt.

Die Kunst des Masaccio hatte die Kraft, die Kunst des Angelico die Innigkeit seiner Empfindung über das Irdische und Weltliche emporgehoben, in das Große und Monumentale gerückt. Aber die vertiefte Betrachtung der Natur, die mit Masaccio begonnen und die selbst auch auf den so durchaus geistigen und unirdischen Angelico ihren Einfluß ausgeübt hatte, mußte in den Händen minder gehobener Künstler in den Realismus hineinführen. Masaccio hat keinen unmittelbaren Schüler gehabt, aber an den Schülern des Fra Angelico können wir verfolgen, wie sie zwar hier und da und besonders in ihren ersten Zeiten an dem Ausdruck hingebender Andacht und frommer Seligkeit festhalten und dadurch ihren Bildern den Stempel des Geistigen aufdrücken, wie aber allmählich dieser Einfluß schwindet und ihre Kunst immer mehr und mehr ins Weltliche versinkt. Wenn Benozzo Gozzoli im Camposanto von Pisa Noahs Weinlese schildert, so fällt es nicht auf, daß es ein Bild aus dem Leben der Toscana ist. Der Vorgang ist nicht geheiligt und ist von vornherein nichts als ein Vorwand

Benozzo Gozzoli

gewesen, um ein solches Bild zu geben, das übrigens durch die Naivität der Erzählung, den schönen Fluß der Linie, den zarten Reiz des Tones, der bei Gozzoli mitunter an den japanischen Farbenholzschnitt gemahnt, die Sinne entzückt. Aber auch wenn er in der Kapelle des alten Palazzo Medici die Wallfahrt der heiligen drei Könige an dem neugeborenen Christkinde erzählt, so hat die Art seiner Schilderung mit der schlichten eines Fra Angelico nichts mehr gemein. Seine Darstellung ist nicht in den engen Rahmen eines Bildes gespannt, in dem die wenigen Hauptfiguren stark hervortreten, sondern sie ergießt sich in freiem Fluß über drei große Wände. Die drei Könige kommen nicht mit wenigen Dienern, um den Heiland der Welt, zu dem sie der Stern führt, zu begrüßen, sondern mit einem überprächtigen und überreichen Aufzug. Ritter und Knappen in dem farbenfrohen Kostüm der Zeit, Krieger und Reiter ziehen in breiter Masse durch die hüglige Landschaft. Hunderte von Tieren und Menschen bilden den Zug, und wer sich in seine Pracht vertieft, denkt kaum noch daran, das Ziel zu suchen, dem er zustrebt. Er würde es auch heute nicht mehr finden, denn das Altarbild des Filippo Lippi, das die heilige Familie in der bangen und heimlichen Stille eines dunklen Waldes zeigt, hängt im Berliner Museum. Und nur die anbetenden Engel an den Wänden der Nische zeugen noch von seiner Stelle.

Fra Filippo Lippi

Ein anderer Schüler des Fra Angelico war Fra Filippo Lippi, wie sein Meister ein Klosterbruder, aber von geradezu entgegengesetztem Temperament und Empfinden. Während des Meisters Leben eine fortwährende stille Andacht war, war das des Schülers eine Reihe recht irdischer Abenteuer, und wenn auch gewiß nicht alles, was an Anekdoten aus dem Leben des Frate erzählt wird, wahr ist, wenn eine Fülle von Atelierklatsch, den die alte Zeit ebenso hatte wie die neue, in die Nachrichten über sein Leben übergegangen ist, so bleibt doch, auch wenn man noch soviel abzieht, das Leben eines durchaus sinnlichen und weltfrohen Mannes bestehen. Ja, wenn wir gar nichts von seinem Leben wüßten, so würden seine Werke ein genügendes Zeugnis von diesem Grundzuge seines Wesens ablegen. Zuerst schafft auch er freilich im Sinne seines Lehrers, und seine Madonnen sind wohl etwas körperlicher gefaßt, aber doch im Grunde ebenso übersinnliche Wesen, wie die Jungfrau des Fra Angelico; dann aber trägt die Florentinerin den Sieg über diese ideale Gestalt davon. Der Frate soll eine Nonne entführt, mit ihr gelebt und Kinder gehabt haben, und man geht wohl nicht fehl, wenn man nicht nur in zuschauenden Frauen und Kindern auf seinen Bildern, sondern auch in seiner Darstellung der Madonna selbst oft nichts anderes als Porträte seiner Familie sieht. Schon äußerlich unterscheidet sich seine Maria

Abb. 106. Fra Filippo Lippi: Krönung der Maria

sehr stark von allen früheren, auch von denen des Luca della Robbia, so menschlich auch diese sind. Fra Filippo Lippi bricht mit den traditionellen Kostümen und gibt der heiligen Mutter die Modetracht der Frauen seiner Stadt, mit dem engen Mieder, dem künstlich frisierten Haar und dem reichen Schmuck. Daß dabei dem Kinde auch der letzte Rest überirdischen Wesens verloren geht, versteht sich von selbst, und er setzt zum Überfluß diese Gruppe am liebsten in das Zimmer eines florentinischen Hauses. Aber selbst wo er uns in den Himmel führen will, schöpft er nicht aus seiner Phantasie, sondern aus der Wirklichkeit, die ihn umgibt. Bei Fra Angelico ist noch die Krönung der Maria durch den Sohn ein geheimnisvoller Vorgang, bei dem beide auf das innerste ergriffen sind und der als Zeugen höchstens ein paar Engel duldet. Bei Fra Filippo Lippi bildet diese Krönung den *Abb. 106* Mittelpunkt eines Festes, und zwar eines fröhlichen Festes. Die vermenschlichten Engel tragen Rosenkränze auf dem gelockten Haar, und nicht nur Engel, sondern Scharen geputzter Menschen schauen dem heiligen Vorgang zu.

Wenn wir das, was hier über die florentinische Kunst der ersten Hälfte des Quattrocento gesagt ist, überblicken, so können wir das Ganze dieser Kunst etwa mit folgenden Sätzen charakterisieren: man strebt nach lebendiger

Darstellung und nach harmonischer Gestaltung. Bald schließt man sich mehr an das antike Schönheitsideal an, bald mehr an die Wirklichkeit, und in den schönsten Werken vereinigen sich die beiden Elemente in vollendeter Weise. Neben der Größe steht die Anmut, und wenn in einzelnen Werken der Sinn für das Wesentliche alles überflüssige Beiwerk und Ornament zurückdrängt, so bricht in anderen die Freude an der Natur um so ungestümer hervor, und läßt ein üppiges, blühendes und frisches Schmuckwerk erstehen.

Mit diesen Sätzen, die sich aus der Betrachtung der Plastik und Malerei ergeben, ist auch schon die Baukunst der Epoche gekennzeichnet. Mit dem Unterschied, der durch die Verschiedenheit der Kunst bedingt ist, galt dieselbe Grundempfindung und kehren dieselben Tendenzen in ihr wieder.

Die Florentinische Architektur

Der Palazzo

Der wichtigste Gegenstand der italienischen Baukunst ist nicht wie im Norden die Kirche, sondern das Privathaus, oder da der Ausdruck doch wohl zu bürgerlich bescheiden für die fürstlichen Wohnungen der italienischen Edlen ist, der Palazzo. Auch für die Architektur ist Florenz die führende Stadt. Hier zuerst wird die mittelalterliche Torre, das düstere und trotzige Wohnhaus der vornehmen Bürger, in einen Palastbau umgewandelt, der gewiß nicht von vornherein heiter ist, aber in dem doch der düstere Trotz in einen feierlichen und würdevollen Ernst sich verwandelt hat. Es handelt sich nicht um ein neues praktisches Bedürfnis, das die Grundformen des Baues verändert. Genau so wie in dem südlichen Hause der alten Zeit ist der Hof eigentlich der Mittelpunkt des Lebens; die Straßenfront behält immer etwas Geschlossenes. Es handelt sich nur um ein ästhetisches Bedürfnis, nur darum, die Baumasse schön zu gliedern. Die antike Kunst spielt für diese neue Architektur dieselbe Rolle wie für die Plastik. Es werden nicht Bauformen und am wenigsten etwa ganze Fassaden als Vorbilder benutzt, sondern der Künstler sucht nur, sich dasselbe Gefühl für Harmonie und Rhythmus, das die alten Baumeister gehabt hatten, zu erwerben. Bru-

Brunelleschi

nelleschi, der führende Arehitekt dieser neuen Richtung, zeichnet nicht in Rom Motive und Einzelformen ab, sondern er mißt die Bauglieder und Proportionen und sucht auf diese Weise zu ergründen, weshalb die alten Baumeister sie gewählt haben, und worauf der Reiz ihrer Werke beruht.

So recht als eine Folge dieser Art von Beschäftigung mit der antiken

Abb. 107

Baukunst kann man den Palazzo Pitti in Florenz betrachten, der im Grunde nicht einen einzigen antiken Gedanken, wohl aber das an der Antike

Abb. 107. ***Palazzo Pitti***

gebildete Sehönheitsgefühl verrät. In dem Palazzo Pitti kommt die große monumentale Gesinnung der ersten Bürger von Florenz zu ihrem vollkommensten Ausdruek. Auf einem Platz, zu dem man von der Straße hinaufsteigen muß, erriehtet Luea Pitti sein Haus, das er als das präehtigste seiner Stadt will, das seine Stellung innerhalb der Bürgersehaft zeigen soll. Um diesen Zweek zu erreiehen, denkt er nieht an reiehen Sehmuek, sondern an eine imponierende Gesamthaltung. (Um das zu empfinden, muß man es sieh in seiner ursprüngliehen Gestalt vorstellen. Nieht nur die sehr zierliehen und feinen Umrahmungen und Dekorationen der Fenster des Erdgesehosses und diese Fenster selbst wegdenken, die später mit großem Geschick eingefügt worden sind, sondern aueh die ebenfalls später angesetzten Seitenflügel.) Das Haus lagert frei und fest. In mäehtigen, unbehauenen Quadern erhebt es sieh in drei Stoekwerken. Alle Mittel außer den rein arehitektonischen sind verschmäht. Seine Schönheit liegt nieht in Dingen, die man dem Organismus von außen hinzugefügt hat, sondern in der sehönen Gestaltung dieses Organismus selbst. Der Stein, den Brunelleschi in sein Haus fügt, ist keine tote Masse. Man kann sagen, daß man in der Fassade des Pitti jede Quader als etwas Lebendiges empfindet, das getragen wird und trägt, und das die Energie, die es bewährt, auch äußerlieh ausspriehт. Bekommt der Bau durch das Mäehtige und das Unbehauene der Quadern und durch das Sehmueklose seine Großartigkeit, so bekommt er durch das Ausdrueksvolle der Quadern sein Leben und durch die Harmonie der Verhältnisse seine Sehönheit. Mit den einfaehsten Mitteln ist hier ein Größtes erreicht, und man hat reeht gehabt, wenn man sagte, daß niemand die Baukunst versteht, der nieht einmal vor diesem Hause gestanden hat.

Der Palazzo Pitti ist derselben Kunstempfindung entsprossen, aus der heraus Donatello die großen Gestalten seiner Apostel und Masaccio seine Wandgemälde sehufen. Aber diese Grundempfindung war am Ende das Gut nur weniger. Niemals, aueh nur in den besten Zeiten der Völker, werden viele — von der Masse gar nieht zu reden — sieh zu dieser Größe des Fühlens erheben können. So wurde der Palastbau dureh Brunellesehi selbst und andere Künstler sehr sehnell in andere Bahnen gelenkt. Zwar ernste Würde blieb aueh diesen Häusern eigen, aber von der Überlebensgröße des Hauses Pitti war nieht mehr die Rede. Immer mehr und mehr werden die Formen, wird die Arbeit verfeinert. Die Rustiea bleibt nur für das untere Stoekwerk
Abb. 108 bestehen, während in den oberen die Quadern desto feiner behauen werden, je höher das Haus aufsteigt. Für die Gliederung werden Elemente der antiken Kunst herangezogen, zu den Gesimsen, die in horizontalen Linien die

Abb. 108. ***Palazzo Strozzi***

Stockwerke voneinander trennen, treten Pilaster, die Fenster werden durch Halbsäulchen und Bogen umrahmt, und oben schließt ein mächtiges Kranzgesimse in alten Formen den Bau ab. Man fühlt in der Entwicklung des florentinischen Palazzo, daß die ganze Kultur der Stadt sich immer mehr und mehr verfeinert, und daß die große, und wenn man will, etwas robuste Generation der Eroberermenschen kleineren und zarteren Geschlechtern glücklicher Erben Platz machen. Auch die anderen Künste haben, und vielleicht noch deutlicher, von einer solchen Entwicklung der Menschen und ihres Geschmackes zu erzählen.

Die Kirche

Für den Kirchenbau traten eigentlich in dieser Zeit neue Bedürfnisse überhaupt nicht hervor. Wenn seine Gestalt sich wandelte, so geschah das nicht auf Grund einschneidender Änderungen des kirchlichen Lebens, sondern lediglich auf Grund eines veränderten ästhetischen Gefühls. Man wollte das Gotische wieder ausscheiden, und das ging um so schneller und leichter, als man ja die gotische Bauart nicht eigentlich als ein Prinzip, sondern nur als eine Mode übernommen und ihr schon von vornherein das Spitzige und Strebende abgebrochen hatte. Wenn aber auf diese Weise die Gotik in Italien nur eine Episode geblieben war, so ist sie deshalb doch nicht ganz spurlos vorübergegangen. Zwar knüpften die Baumeister des Quattrocento viel eher wieder an die Basilika an als die gotische Kirche an, und von der Spitzbogigkeit und dem Ornament der Gotik bleibt auch nicht ein Rest. Aber Raumwirkung, wie sie Brunelleschi anstrebt, wäre vor der gotischen Mode nicht einmal als Ziel, geschweige denn als Erfolg denkbar gewesen. Daß sie einen anderen Charakter hat als die der gotischen Kirchen, kann diesen Zusammenhang nicht verschleiern. Außerdem hatte man in der gotischen Epoche vieles Technische, besonders die Kunst des Wölbens, gründlich gelernt, und von diesen Errungenschaften machten auch die Baumeister der neuen Kunst ausgiebig Gebrauch.

Die Schönheit der Kirchen, die Brunelleschi errichtet hat, beruht vor allem auf der Raumwirkung. Das Verhältnis von Weite und Höhe gibt seinen Bauten Ruhe und Harmonie. Weder das Streben nach Hochräumigkeit, noch das Streben nach Weiträumigkeit herrscht allein, sondern der Künstler hat zwischen den sich scheinbar ausschließenden Tendenzen den Ausgleich gesucht. Die Mittel, mit denen er arbeitet, sind fast dieselben, wie bei der altitalienischen Baukunst. Säulen, die durch Rundbogen miteinander verbunden sind, tragen die Mauern des Mittelschiffes, das eine flache Decke hat. Nur die Seitenschiffe sind eingewölbt. Der Bau ist monochrom. Von farbigen Marmorsäulen, von Inkrustationen und Mosaiken, wie sie die alten Basiliken

Abb. 109. Brunelleschi: Sakristei der Kirche S. Lorenzo

Italiens zeigten, ist nicht mehr die Rede. Die Säulen, die Pilaster und Bogenprofile, kurz alle tragenden und gliedernden Teile des Baues sind grau, die Wände und Wölbungen weiß.

Das schönste Beispiel dafür, was Brunelleschi erreichen konnte, ist vielleicht die Sakristei von San Lorenzo. In diesem Raum ist der vorher geschilderte Ausgleich vollkommen. Das Linienspiel der fast halbkreisförmigen Rundbogen der vier Mauern und der Nischen und der Kreisbogen der Kuppelzwickel ist von einer edlen und bei aller Würde heiteren Schönheit. Man muß in der neuen Sakristei die erschütternde Schwermut michelangelesker Architektur auf sich wirken lassen, um das ganz zu empfinden. Michelangelos Kunst ist auf dem Boden Roms gewachsen, Brunelleschis ist der klassische Ausdruck der Gentilezza von Florenz.

Abb. 109

Vgl. Abb. 109

Aber mit diesem Werke ist die Tätigkeit des großen Baukünstlers nicht erschöpft. Den größten Ruhm brachte ihm die Kuppel des Domes, und wie bei dem Reiterstandbild des Donatello von seinen Zeitgenossen mehr die Technik als eigentlich die künstlerische Tat geschätzt wurde, wie man vor allen Dingen stolz darauf war, daß wieder ein Künstler überhaupt einen „Cavallo" gemacht hatte, so schätzte man auch an der Kuppel des Brunelleschi im wesentlichen die Konstruktion. Man war stolz, daß wieder ein Künstler lebte, der eine große Aufgabe der antiken Kunst wieder zu lösen verstand. In der Tat ist diese Kuppel des Brunelleschi, wenigstens wenn man dem Dome nahesteht, nicht sehr schön, sie erscheint zu groß und fast erdrückend. Ganz anders ist allerdings die Wirkung, wenn man von einer der umgebenden Höhen auf das Tal herniedersieht, in dem Florenz liegt, auf die Stadt in der Mitte des Tales und auf diese Kuppel, die gleichsam über dem Mittelpunkt der Stadt schwebt.

Die zweite Hälfte des Quattrocento

Es ist vorher gesagt worden, daß im Laufe des Quattrocento in Florenz sich eine Verfeinerung der Kultur vollzog. Eine solche Verfeinerung ist in gewissem Sinne auch immer eine Verkleinerung. Die großen und starken Ahnen hatten die Kunst in den Dienst der Öffentlichkeit gestellt. Mit Ausnahme vielleicht der Robbien und einiger Hausaltäre und Tafelbilder war alles, was in der ersten Hälfte des Quattrocento geschaffen wurde, dazu bestimmt, an öffentlichen Plätzen oder an der Fassade, oder im Innern der Kirche angebracht zu werden. Das ganze Schaffen hat also einen ausgesprochenen monumentalen Zug. Das mußte nun mit der Wandlung der Zeiten

allmählich anders werden. Die glücklichen Erben dachten keineswegs nur daran, die Stadt und die Kirchen zu schmücken, sie hatten Luxusbedürfnisse, nicht nur für das Gemeinwesen, sondern für ihre Person, und sie zogen die Kunst heran, um ihr Leben zu verschönern.

Kunstwerke, die für das Privathaus bestimmt sind, müssen sich wesentlich von denen unterscheiden, die für öffentliche Gebäude dienen sollen. Schon der Maßstab, in dem der Künstler nun zu arbeiten hat, ist ein ganz anderer. Werke, die sich den kleineren Räumen eines Wohnhauses einzufügen haben, können selbstverständlich nicht dieselben Ausmessungen bekommen, wie Werke in monumentalen Gebäuden. Und aus dem kleineren Maßstab folgt eine andere Behandlung. Das Werk soll nicht mehr in die Ferne wirken, sondern der nahen Betrachtung zugänglich sein, und es muß infolgedessen mehr geben, als nur das Wesentliche, es muß Einzelheiten geben und Feinheiten, um nicht zu sagen Finessen. Hatte die monumentale Bestimmung der Kunst in der ersten Hälfte des Quattrocento das Abrollen der Entwicklung in den Realismus zurückgehalten, so fiel jetzt diese Hemmung nicht nur fort, sondern die neue Aufgabe mußte diese Entwicklung geradezu anspornen und auf das äußerste beschleunigen. Vertiefung in die Natur über das Studium der großen und wesentlichen Züge hinaus wurde nicht nur erlaubt, sondern geradezu notwendig. Und diese neue Art der Beschäftigung mit der Natur, die immer mehr vertiefte Beobachtung der Einzelformen, machten dem Künstler die Wirklichkeit, ihre Welt immer wertvoller und teurer. So nahm mit dem wachsenden Realismus die Verweltlichung der Kunst ständig zu. Wohl blieb man zumeist noch bei religiösen Stoffen, aber wir haben schon bei Fra Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli gesehen, wie sich heitere und reiche Weltlichkeit auch in Bildern christlichen Inhalts gestalten ließ, und je weltlicher die Kunst wurde, je mehr sie sich in dem Schauplatz, in den Typen und in den Kostümen an das umgebende Leben anschloß, desto tiefer mußte man wieder in die Wirklichkeit sehen, desto feiner die Kunst der Perspektive, der Modellierung, der Wiedergabe des Stofflichen entwickeln. So entstand ein Zirkel, der die Entwicklung zum Realistischen immer mehr und mehr beschleunigte.

Es kam dazu, daß die Menschen, unter denen die Künstler lebten, und die für sie die gegebenen Modelle zu ihren Bildern waren, sich selbst in Sitte, Geist und Rasse immer mehr raffinierten. Hatten die Menschen der ersten Hälfte des Quattrocento noch Reste bäuerlicher Kraft und bäuerlicher Derbheit in ihren Köpfen, in ihren Formen und Bewegungen gehabt, so verschwanden diese nun völlig. Es wuchsen Generationen heran, die nicht nur

äußerlich zarter werden, sondern die auch geistig beweglicher sind. Feinere Seelen wohnen in feineren Körpern. Die Gesichter bekommen ein differenzierteres Leben, eine mitunter bis ins Nervöse gesteigerte Beweglichkeit, sie sind mehr durchgeistigt. Auch die Frauen nehmen an dieser Entwicklung teil. Wie in jeder verfeinerten Gesellschaft, so spielen sie auch in Florenz eine große Rolle. Sie sind von dem geistigen Leben nicht ausgeschlossen, sie treiben wie die Männer humanistische Studien und sprechen lateinisch über philosophische Fragen. Die Pflege des Körpers und das Streben nach vornehmen Bewegungen tritt vollends bei ihnen noch deutlicher als bei den Männern hervor. Die Frau, mag sie uns im Porträt begegnen oder als Madonna oder Heilige dargestellt sein, ist zur Dame geworden. Die Schlankheit wird wie in allen ähnlichen Zeiten als Schönheit angesehen und deshalb durch die Tracht besonders betont. Schmale Schultern, ein oft übertrieben langer Hals, eng eingepreßte Arme, ein feines Handgelenk, eine schlanke Hand mit langen dünnen Fingern sind die Vorzüge, die man an den Frauen schätzt, und die infolgedessen die Künstler darstellen müssen. Wie die Formen, so haben die Bewegungen etwas ausgesprochen Spitzes. Die Anmut der Florentinerinnen ist noch keine natürliche, wie sie es im Cinquecento wird. Sie ist noch eine angenommene und betonte, sie hat etwas Übertriebenes und Prätentiöses. Der spitze Ellbogen wird nach vorn gedrückt, die Finger werden in gezierter Weise gespreizt. Die Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Spätgotik im Norden ist trotz aller trennenden Züge unverkennbar.

Die realistische Darstellung der Menschen, und gerade solcher Menschen, verlangte eine ungemeine Verfeinerung der technischen Ausdrucksmittel. Die Errungenschaften des Donatello in Bronzeguß und Marmorbehandlung wurden von den folgenden Generationen nicht nur aufgenommen, sondern mußten weitergebildet werden. In der Malerei begnügte man sich wohl zuerst für die Tafelbilder mit einer verbesserten Tempera, aber als der große Flügelaltar des Hugo van der Goes, eines Schülers der van Eyck, nach Florenz gelangte, nahm man das Ausdrucksmittel, das ein halbes Jahrhundert früher in den Niederlanden für ähnliche Aufgaben einer ähnlich gestimmten Zeit entstanden war, bereitwilligst auf.

Die Marmoristen

Am deutlichsten tritt der weltliche und kühle Zug dieser neuen Kunst wohl in den Werken der Marmorbildhauer von Florenz hervor. Sie hatten zwei Aufgaben zu lösen: das Madonnenrelief und das Porträt. Die dritte Aufgabe, die ihnen zuwuchs, das Grabdenkmal, das an der Wand in der Kirche seinen Platz erhielt, war eigentlich nur eine Verbindung des Porträts

und des Madonnenbildes, zusammengehalten durch einen architektonischen Rahmen.

Diese Marmorbildhauer, die aus der Schule des Donatello hervorgegangen waren, waren zum größeren Teil junge Leute aus den Gebirgsdörfern in der Nähe von Florenz, in denen sich Steinbrüche befanden. Sie waren von früh auf an die Arbeit mit dem Meißel gewöhnt und brachten es als Gehilfen des großen Meisters zu einer Virtuosität der Steinbehandlung, die er nicht gebraucht und erstrebt hatte. Diese Herkunft aus dem Handwerk erklärt es vielleicht, daß sie keine tiefer gehenden geistigen Interessen, kein tiefer gehendes Verständnis für das Seelische hatten, und deshalb dem weltlichen Zuge der Zeit, daß sie keine angeborene Größe hatten und deshalb der realistischen Tendenz am leichtesten nachgaben. Sie machten allmählich aus der menschlich gewordenen Madonna, der Frau, die sich mit ihrem Kinde freut, eine sehr fein geputzte Dame, die mit zierlichen und koketten Bewegungen ihr wohlgepflegtes Baby steif auf dem Schoße hält. Der ganze zarte Duft, der um die Madonnendarstellungen der älteren Künstler schwebte, verschwindet. Statt der Wärme herrscht Kühle, statt der Menschlichkeit Mondänität. Man hat vor gewissen Werken dieser Künstler den Eindruck, als ob es sich im Grunde um nichts anderes handle, als um das Porträt einer eleganten Florentinerin, die sich mit ihrem Kinde in der Maske der Madonna darstellen läßt.

Freilich haben nicht alle Werke so ausgesprochen diesen mondänen Charakter. Die Rossellino, Desiderio und Mino finden doch immer hier und da eine gewisse innerliche Bewegung, aber diese bewegteren und belebteren Darstellungen bilden im ganzen doch die Ausnahme, und wenn die Madonnenbilder etwas Gehobenes haben, so liegt das viel weniger in der Charakteristik der Hauptfiguren, als in den liebenswürdigen Köpfchen frommer Engelskinder, mit denen sie umrahmt sind.

Die Grabdenkmäler, die diese Künstler zu schaffen hatten, erhoben sich an den Wänden der Kirche. Auf einer hohen Basis steht der Sarkophag mit der Darstellung des Verstorbenen, der mehr schlafend als eigentlich tot dargestellt ist. Darüber steigt der Bau in Halbsäulen oder Pilastern weiter auf, um in einem Giebelaufsatz ein Madonnenrelief zu tragen. Neben dem Sarkophag halten Engel oder Putten die Wache, und Engel pflegen auch neben dem Medaillon mit der Madonna angebracht zu sein. Diese Denkmäler umfassen also, wie gesagt, die beiden Hauptaufgaben der Marmorbildhauer: das Porträt und die Madonna, aber sie geben diesen Bildhauern die reichste Gelegenheit, sich auf einem anderen Gebiete zu bewähren, auf

dem Gebiete der Dekoration. Die ganzen Aufbauten sind auf das allerüppigste geschmückt mit Ranken von Blumen und Früchten, die zwischen natürlichem und antikisierendem Stile gehalten sind. Die Darstellung der Stoffe, des Kleides des Toten, der Decke des Sarkophags und diese Ornamente geben den virtuosen Steinmetzen die gewünschte Gelegenheit, ihre Bravour zu zeigen und mit der subtilen Feinheit ihrer Technik zu paradieren. Diese bis zu den allerletzten Details, selbst in die Textur der Stoffe hinein durchgeführten Ornamente spielen in der Plastik dieselbe Rolle, die in der Malerei der weit getriebene Realismus der Darstellung spielt.

Verocchio Die stärkste künstlerische Persönlichkeit unter den Bildhauern dieser Zeit ist nicht unter den Steinmetzen zu suchen. Als solche tritt uns vielmehr Andrea del Verocchio entgegen, der mehr als Erzgießer tätig war. Er war der Feinste der Feinen, der besonders für die körperliche Eleganz des Adels von Florenz und für die beseelten und differenzierten Gesichter die tiefste Empfindung hatte.

Verocchio war der erste, der den ruhigen und immer noch etwas starren Ernst der Köpfe milderte. Er fand zuerst die Mittel, nicht nur die Bewegung, sondern auch die Beweglichkeit der Physiognomie darzustellen. Man traut auch den ernsten Gesichtern, die er gibt, den Ausdruck von Empfindungen, man traut ihnen das Lachen und das Weinen zu. Ja, er läßt sie sogar lächeln, und man muß an diese lächelnden und lieblichen Köpfe des Verocchio denken, wenn man vor den Werken seines größten Schülers Leonardo da Vinci steht, des ersten, der dasselbe mit den Mitteln der Malerei auszudrücken vermochte.

Abb. 110 Eine der schönsten Figuren des Verocchio ist der jugendliche David, der stolz über dem Haupte des gefallenen Riesen Goliath steht. Es ist ganz bezeichnend für die Schule, daß dieser David weder ein Held noch ein schöner Jüngling ist, wie der des Donatello; weder die Tat des David noch die Schönheit einer antiken Statue haben den Verocchio zu seinem Werke geführt. Wie die Bildhauer statt der Madonna eine florentinische Dame, so gibt Verocchio statt des jüdischen Helden einen florentinischen Junker. Die prätentiöse Eleganz, mit der der feine und rassige junge Herr dasteht, geht bis zum Rokokohaften, und wenn man das Werk bewundert, so bewundert man es nicht als Gestaltung einer Idee oder eines Vorganges, sondern man bewundert das Rassige in Ausdruck und Umriß.

Derselbe Meister, der diesen mit Heldentum kokettierenden, lächelnden Knaben schuf, kann auch einen wirklichen Mann der eisernen Tat schildern.

Abb. 111 Verocchio, der Meister des David, wurde auch der Meister des Colleoni.

Abb. 110. Verocchio: David

Der Kraftmensch der Renaissance hat wohl niemals eine imponierendere Gestaltung gefunden als in diesem rücksichtslosen Kondottiere. Wie der eisengepanzerte Mann das mächtige Tier zwingt, auf dem er sitzt, wie er mit einer Wendung befehlend über die Schulter blickt, das drückt eine höchste Energie des Willens aus. Ein höchstes Lebensgefühl und ein höchstes Stilgefühl haben in diesem Monument zusammengewirkt. Man hört das leise Klirren des Panzers, und doch durfte nirgends ein realistisches Detail die große Linie des Denkmals unterbrechen.

Bildhauer als Maler

Sowohl Verocchio selbst, wie andere Erzgießer, die neben ihm wirkten, sind zugleich als Maler tätig gewesen, und übertrugen die künstlerische Art, die sie in der eigenen Kunst übten, auch auf die fremde. Besonders die Pollajuoli strebten in ihren Bildern die feinste Modellierung, eine fast plastische Rundheit der Gestalten an und mußten infolgedessen auch besonders starken Nachdruck auf die Perspektive legen. Diese Probleme der Form beschäftigten sie so sehr, daß in ihren Bildern der Inhalt leicht zu kurz kommt, und daß sie mehr Nachdruck auf die Genauigkeit des Körperlichen als auf den Ausdruck des Seelischen legen. Der Einfluß, den ihre Bilder ausübten, ist nicht gering anzuschlagen, und das Kühle und Äußerliche, das viele der späten Quattrocentisten haben, wird nicht zum wenigsten auf diesen Einfluß zurückzuführen sein.

Ein besonders bezeichnendes Bild ist die „Verkündigung" des Piero Pollajuolo im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Hält man es neben das des Fra Angelico, so hat man in einem unmittelbaren sinnlichen Eindruck die ganze ungeheure Umwandlung der Sinnesart während des halben Jahrhunderts, das zwischen ihren Entstehungszeiten liegt, vor Augen. Zwei Säle in einem Palazzo, wie er auch in Florenz nicht stand, sondern wie ihn nur die Phantasie eines Künstler-Handwerkers, der alle Techniken beherrscht, ersinnen konnte. Boden und Wände mit Marmor inkrustiert, Bronzekapitäle an den Pilastern, Mosaikfüllungen, Möbel mit Ziselierarbeit in Gold und mit Edelsteinen besetzt, Decken von Brokatstoff. Und man sieht noch in einen dritten gleichen Raum. Und durch die Fenster, vor deren einem die Säulchen einer Loggietta zu sehen sind (eine letzte Bravour in der Perspektive zu den vielen anderen!), den Blick in das Arnotal. In einem solchen Fürstenhause sitzt die Zimmermannsfrau aus Nazareth, kostbar angetan und mit Geschmeide bedeckt. Und ebenso ausgeputzt ist der Engel. Beide Gestalten sind brillant nach der Natur modelliert, besonders auch die Hände. An den etwas plebejischen Fingern des Engels sind sogar die Spuren einer mangelhaften Reinlichkeit und Pflege dem Modell treulich

Abb. 111. Verocchio: Colleoni (Venedig)

nachgebildet. Aber bis auf die letzte Spur ist das Seelische verschwunden. Für das Innerliche ist neben all diesen, unzweifelhaft bewundernswert gemalten Äußerlichkeiten auch nicht das geringste Interesse übriggeblieben. Weiter haben es Naturalismus und Ästhetizismus, Wirklichkeitswut und Künstlerehrgeiz, niemals getrieben.

Verocchio war, wie uns die Betrachtung seiner plastischen Arbeiten gezeigt hat, eine viel zu kultivierte Natur, um solche Exzesse mitzumachen. Hat er auch nicht mehr Heilige geschaffen, stellte er auch die vermenschlichte Gestalt der göttlichen Wesen in die Atmosphäre des Salons, so blieb ihm doch der Kern des Erlebnisses immer wichtig, und seine Gestalten empfinden, wenn nicht leidenschaftlich, so doch fein. Die Engel, die den Tobias führen, die Maria, die ihr Kind hält, haben einen Fond von liebenswürdiger, wenn auch etwas reservierter Humanität. Im Norden wird später van Dyck den göttlichen und heiligen Figuren eine ähnliche adlige Erscheinung und Empfindung geben.

Gemeinsam ist diesen Künstlern, die der besonderen Tradition der Malerei ferner standen, die von dieser unabhängige Licht- und Farben-
Vgl. Abb. 17 anschauung. Die Madonna des Verocchio in Berlin mit ihrer offenbaren Absicht auf Freiluftwirkung, die in der hellen und sonnenduftigen Landschaft vollständig erreicht ist, und vielleicht im Fleisch nur deshalb nicht ganz in demselben Maße erreicht scheint, weil das Braun der Schattentöne ein wenig durchgewachsen ist, — hätte ein „Maler von Fach" kaum geben können. Und in allen Bildern ist auch das Kolorit reicher und eigenartiger. Wenn einmal die Forschung, wozu allerdings noch kaum der Anfang gemacht ist, die „Palette" der einzelnen Maler und Zeiten fixiert haben wird, wird sich das besser formulieren lassen.

Ghirlandaio Dieselbe kühle Weltlichkeit zeigen auch die Bilder des vielbeschäftigten Freskomalers Domenico Ghirlandaio. Schwierigkeiten gibt es für diesen Künstler nicht mehr; eine Wand mit einem Bilde zu bedecken, ist leichte und fast spielende Arbeit: er möchte „die Ringmauern von Florenz bemalen". Was ihn reizt, ist das Leben seiner Stadt, wo auf schönen Straßen und Plätzen, in prächtigen Kirchen und Palästen ein adliges Geschlecht von bedeutenden und eleganten Herren und anmutigen Damen in reichem Putz und großer Gebärde sich bewegt. Das ist denn auch der eigentliche Inhalt seiner meisten Gemälde, hinter dem der christliche Stoff, den er gerade dar-
Abb. 112 zustellen hat, vollständig verschwindet. In seinen Hauptbildern, den Fresken im Chore der Kirche Santa Maria Novella, wird man niemals auf den ersten Blick die eigentlich wichtigen handelnden Personen finden. Das Auge wird

Abb. 112. Ghirlandaio: Wochenstube der Hl. Anna

gefangen von einer Versammlung oder einem Zuge prächtiger Menschen und freut sich mit dem Maler an der Herrlichkeit dieses Geschlechtes, und erst am Ende, wenn es nicht daran vergißt, entdeckt es irgendwo die Gestalten, auf die es ankommt, und die die alten und frommen Meister hier allein oder doch durchaus als herrschende hingesetzt hätten. Niemand gibt unserer Phantasie, die sich das alte Florenz, dessen Bauten noch stehen, belebt vorstellen will, soviel wie Ghirlandaio, aber niemand gibt weniger von dem heiligen Stoffe, der ihm als Motiv, oder, richtiger gesagt, als Vorwand zu dem Bilde diente. Trotzdem haben seine Werke nichts Genrehaftes oder Illustratives: die Größe der Linienführung, die feine Zurückhaltung in dem Realismus von Form und Farbe erhebt sie ins Monumentale.

Botticelli

Aber nicht alle Künstler der Zeit machten diese Verweltlichung der Kunst mit. Wenn man durch die Werke des späteren Quattrocento wandelt, so trifft man meist auf kühle Blicke; aber dazwischen stehen auch Bilder anderer Art: aus den Augen ihrer Menschen spricht eine erregte und erhobene Seele. Das gilt in erster Linie für die Gestalten des Sandro Botticelli.

Botticelli war ein Schüler des Fra Filippo Lippi, der in dem frommen Sinne des Fra Angelico begann, den aber dann sein lebhaftes und sinnliches Temperament ins Realistische führte, und der zuerst die Madonna und die Heiligen zu Florentinern machte. Botticelli folgte ihm in den Typen und in der Gegenständlichkeit der Schilderung, aber er hatte zugleich etwas von

Abb. 113

der Innigkeit seines Großvater-Lehrers Fra Angelico. Seine Madonna ist keine modisch gekleidete Dame, seine Heiligen und Engel sind keine äußerlichen Zeit- und Stadtgenossen. Haben die Meister vor und um ihn die Heiligen vom Himmel auf die Erde geführt so führte er sie, wenn auch nicht in den Himmel, so doch in ein ideales Zwischenreich zurück. Seine Madonnen sind stille und ernste Frauen in feierlich andächtiger Stimmung, und in den Engeln ist das Gefühl der Andacht für das heilige Kind lebendig, ja oft bis an die Grenze hingegebener Verzückung gesteigert. In den Bewegungen, den Köpfen und Händen seiner Gestalten spricht sich eine tiefe innere Erregung aus, sie sind voll von ihr bis in die Fingerspitzen. Man hat in diesen Köpfen Melancholie finden wollen, aber der Ausdruck paßt nicht. Die Freude an den Blumen, die Freude an schönen und lichten Farben, die Freude an schönen Köpfen beweist, daß Botticelli nicht schmerzlich und weltfeindlich gestimmt war. Alles zielt vielmehr auf eine, wenn auch feierlich gedämpfte, stille Heiterkeit ab.

Seine Gestalten stammen nicht aus dem Traumlande, sie sind wirkliche, wenn auch gesteigerte Menschen. Und ihre Andacht begnügt sich nicht mit

Abb. 113. ***Botticelli: Das Magnifikat***

dem schlichtesten Ausdruck. Sie wird betont. Betont auch durch nicht immer motivierte äußere Bewegungen, ja, sogar durch ein Rauschen und Flattern der Gewänder, das schon wie eine Hindeutung auf die Kunst des Barock wirkt.

Botticelli hat nicht nur religiöse Stoffe behandelt, sondern auch Gegenstände der antiken Mythologie. Er hat sie nicht gewählt, sondern im Auftrage geschaffen, sie sind sogar ausgesprochen Illustrationen zu Stellen in einem Gedichte des Angelo Poliziano, der zu dem Kreise des Lorenzo Medici gehörte. Dennoch sind sie ganz persönliche Werke, vielleicht darf man sagen, ganz persönliche Erlebnisse, der „Frühling" sowohl wie die „Geburt der Venus". Der „Frühling" ist ein Abendtraum des Künstlers. Eine Blumenwiese in einem Hain von Orangenbäumen und Myrtensträuchern. Dämmerung innen, draußen aber noch heller Himmel, gegen den die Stämme und Blätter in scharfen Silhouetten stehen. Aus dem dunklen Laube leuchten Früchte und Blüten. Über die bunte Wiese schreiten und tanzen die Gestalten des Zuges der Frühlingsgötter: Merkur und die Grazien und die Primavera und die Flora und eine Nymphe, die der Windgott hascht. Mag alles das in dem Gedichte beschrieben sein, den Duft von Naturstimmung und Märchenpoesie, der von dem Ganzen so bezwingend ausströmt, hat Botticelli aus Eigenem gegeben. Und ebenso steht es mit dem Sommermorgentraume: der „Geburt der Venus".

Auch in diesen Bildern hat man Melancholie entdeckt. Auch hier mit Unrecht. Die Gestalten sind ebenso wie die Heiligen Kinder des Botticelli und ebenso Menschen mit tiefer Empfindung, mit erregter Seele. Der Zug der Primavera ist ein festliches Schreiten in gehobener Stimmung. Auch hier ist keine Stelle für laute Fröhlichkeit, die Freude an dieser Natur ist ernst und gehalten wie die Landschaft selbst.

Wie wenig Botticellis Kunst asketisch war und von ihm selbst so empfunden wurde, das zeigt die Wirkung, die der Bußprediger Savonarola auf ihn hatte. Der fanatische Mönch verwarf die Kunst seiner Zeit als heidnisch, aber auch Botticelli, der fromme, fühlte sich getroffen und gab seine Art auf, um nur noch in düsteren Farben das Leiden Christi zu malen.

Abb. 114 Seine Fresken zeigen sehr deutlich, wieweit sich Zeit und Menschen in wenigen Jahrzehnten gewandelt haben. Auch hier herrscht die Modehaltung mit ihrer spitzen Grazie.

Filippino Lippi Ein Schüler des Botticelli war Filippino Lippi, der Sohn jenes Fra Filippo, der der Lehrer des Botticelli gewesen war. Filippino, der letzte Quattrocentist, war ein reich blühendes Talent; er verband in seiner Empfindung

Abb. 114. Botticelli: Jugendleben des Mose (Rom, Sixtinische Kapelle)

Größe, wie sie in den Jugendwerken seines Vaters sich findet, gesteigerte Innerlichkeit, wie sie Botticelli zuerst gab, und einen Sinn für freie Schönheit der Form, der ihm eigen und angeboren war. So vollzog er für sich aus ganz persönlichen Eigenschaften und in ganz persönlicher Art den Übergang zum Cinquecento. Er konnte die Brancaccikapelle vollenden, ohne daß seine Bilder gegenüber denen des Masaccio detonieren, deren Stil er doch nicht altertümelnd nachgemacht hat.

Die Schulen des übrigen Italien

Je weiter die Kunst in den Realismus fiel, je mehr sich die Künstler ihre Mittel aus der Beobachtung der Wirklichkeit holten, desto mehr mußten sich die Entwicklungen trennen, nicht nur bei den einzelnen Völkern, sondern auch bei demselben Volke in den einzelnen Landschaften. Das war im Norden der Fall gewesen, und das ist nun, namentlich in der zweiten Hälfte des Quattrocento, auch in Italien der Fall. Und was hier bestimmend für die einzelnen Schulen wird, ist nicht nur der besondere Charakter der Landschaft und der Menschen, die den Stoff zu dem Bilde geben, sondern es kommen auch Verschiedenheiten des Temperaments und des geistigen Lebens in Betracht, und vor allem auch Verschiedenheiten der historischen Erlebnisse, die gewissen Einflüssen von außen her die Tore öffnen. Diese Mannigfaltigkeit der Kunst in den verschiedenen Landschaften ist für die Entwicklung von großer Wichtigkeit, weil am Ende des Quattrocento diese Errungenschaften durch das Wandern der Künstler ausgetauscht wurden und die großen Meister der neuen Generation über das ganze Kapital von Erfahrung und Können, das in allen einzelnen Kunststädten angesammelt war, verfügen konnten.

Umbrien In naher Beziehung zu Florenz standen die Künstler des benachbarten Umbrien; sie bezogen fast durchweg ihr Handwerk aus dieser Hauptstadt der Kunst. Aber sie behalten trotzdem eine abweichende Art, vor allem schon durch das selbstverständliche Festhalten an der Natur und den Typen ihrer Landschaft. Untereinander werden sie nicht durch eine Gemeinsamkeit der Empfindung zusammengehalten. Im Gegenteil: die einzelnen Persönlichkeiten sind wohl schärfer unterschieden als in anderen Schulen. Unter den drei Malern, die noch mehr als ihre florentinischen Anreger auf die Lösung formaler Probleme ausgehen, ist Piero della Francesca ein herber Eigenbrödler, Melozzo da Forli ein weicher Schönheitssucher, Luca Signorelli ein stürmisches Temperament. Und neben dem süßfrommen Pietro

Abb. 115. Piero della Francesca: Wandbild in Arezzo

Perugino, Schüler des Verocchio, Genossen des Leonardo, Lehrer des Raffael, steht der kühle und raffinierte Dekorateur Pinturicchio.

Piero della Francesca

Piero della Francesca, dessen Lehrzeit in Florenz noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fällt, der dem Domenico Veneziano half, und andere unmittelbar von Masaccio beeinflußte Maler bei der Arbeit sah, ist wohl von allen am ehesten als eigentlicher Nachfolger des Masaccio zu bezeichnen. Er hielt an der großartigen Monumentalität des Meisters, die in Florenz so schnell ihren Einfluß verlor, fest und überlieferte sie mittelbar dem Signorelli, an den später Michelangelo anknüpfte. Darin liegt seine große geschichtliche Bedeutung. Aber er war nicht nur Fortsetzer. Er ging über Masaccio in einem Punkte hinaus: er fügte der neuen Formempfindung, die jener gebracht hatte, eine neue Lichtempfindung hinzu. Wie Menschen in der Atmosphäre stehen, wie die Farben sich nach der Tiefe zu abtönen und abstufen, das war seine eigenste Entdeckung, und das gibt gerade für die *Abb. 115* modernen Augen etwas Besonderes und Verwandtes. Bei Masaccio war der Zusammenklang von Figuren und Landschaft durch eine Umwertung der Landschaft erreicht worden, Piero erreicht ihn, trotzdem er beiden ihre wirklichen Farbenwerte läßt. Sein Höchstes erreicht er in Bildern mit wenigen Figuren, in der Tafel mit der Taufe und in dem Fresko mit der Auferstehung Christi. So deutlich auch hier die rein artistischen Absichten, besonders auch auf verkürzte Figuren und Köpfe, hervortreten, so sehr wird doch das Bedeutende der Vorgänge betont. Seine großartige Christusgestalt, die von keinem Quattrocentisten nach ihm übertroffen worden ist, gebietet Ehrfurcht. Und die Landschaft klingt mit den grandiosen Linien der Figuren zusammen und gibt ebenso durch die Form wie durch die Farbe Stimmung.

Melozzo da Forli

Auf der Grundlage, die Piero durch die Übertragung der Masacciotradition in seiner Heimat geschaffen hatte, arbeitete Melozzo da Forli weiter. Beinahe zwanzig Jahre jünger als der Führer, setzt er an die Stelle seiner herben Geradlinigkeit eine geschmeidige und schwungvolle Bewegtheit. Er ist freier und schönheitlicher sowohl in den einzelnen Gestalten wie in der Komposition, und holt, besonders in seinen Deckenbildern, die auf der Fläche eine Tiefe vortäuschen, aus den perspektivischen Errungenschaften Pieros Wirkungen, an die dieser selbst noch nicht gedacht hat. Melozzos Raumgefühl und die natürliche Schönheit in den Formen und Bewegungen seiner Gestalten führen bereits in die Art des Cinquecento hinüber. Und ebenso der feine Klang seiner gebrochenen Farben. Nur noch leise ist die Befangenheit des Quattrocento durchzufühlen. Diese Eigenschaften zeigen das abgelöste Fresko mit der Gründung der Biblioteca vaticana, auf dem

Abb. 116. Melozzo da Forli: Musizierender Engel

aus dem zeremoniösen Nebeneinander einiger Würdenträger ein großliniges und ganz apartes Bild gezogen ist, und die Decke in Loreto mit den thronenden Heiligen und den schwebenden Engeln. Aber ganz besonders treten sie in zwei anderen Werken hervor. Melozzo malte für die Bibliothek des Schlosses von Urbino Tafeln, auf denen die sieben freien Künste mit ihren wichtigsten Vertretern dargestellt waren. Hier sind ganz neue künstlerische Mittel angewandt. Wie die beiden Figuren jedesmal frei und jedesmal anders in den Raum gestellt sind, wie die thronende Göttin und der huldigende Mensch, bei deren Verhältnis ein Teil der Bildfläche frei bleiben muß, doch im Gleichgewicht gehalten werden, wie das Dunkel herangezogen ist, um die Farben wärmer und das Licht lebendiger zu machen, wie jedes Bild auch einen anderen koloristischen Einfall bedeutet (auf der Berliner „Astronomie" klingt die Stimmung einer Mondnacht an), und alles das vor Leonardo — das macht diese Tafeln historisch und künstlerisch sehr bedeutsam. Melozzos Ruhm knüpft sich an die Fragmente eines Fresko mit der Himmelfahrt
Abb. 116 Christi. Die musizierenden Engel mit den lockenumwallten, weichen und lieben Kindergesichtern und den runden Gebärden gehören zu den am meisten volkstümlich gewordenen Gestalten der Renaissancekunst.

Weist der Maler mehr nach Leonardo und Raffael, so weist der jüngere Luca Signorelli mehr nach Michelangelo hinüber.

Luca Signorelli

Den großen Zug und die Freude an interessant bewegten und kühn verkürzten Figuren gab ihm die heimische Tradition, die Fühlung mit der Kunst der florentinischen Maler-Bildhauer führte ihn zu einem Studium des Körpers, wie es die Maler nicht trieben, und dadurch zu einer Beherrschung des Nackten, die vor ihm niemand besaß. Sein leidenschaftliches Temperament hatte Freude an mächtigen Körpern in stürmischen Bewegungen. Was dem großbegabten Manne fehlte, war die innere Kraft, man kann sagen: die Michelangelokraft, diese Bewegungen als den notwendigen Ausdruck seelischer Größe und Erregtheit erscheinen zu lassen. Seine Menschen spielen mit großer Kunst die Gefühle, die sie ausdrücken sollen, aber sie haben sie nicht.

Sein Hauptwerk, die Fresken mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts im Dome von Orvieto, zeigen seine Stärke und seine Schwäche am deutlichsten. Alles Äußerliche ist mit imponierender Kraft gezeichnet. Die Scharen der Seligen und Verdammten im einzelnen und in dem unwiderstehlichen Strom der Gruppen, die Engel, die zum Lichte weisen, und die
Abb. 117 Dämonen, die zur Hölle treiben, alles ist täuschend bis zur Greifbarkeit und von Leben durchzuckt. Die Fülle der Motive ist unübersehbar, und keine

Abb. 117. Signorelli: Die Verdammten (Fragment)

Grenze des Könnens schließt die kühnsten Verkürzungen, die schwierigsten Überschneidungen aus. Aber gerade hier erinnert die Nachbarschaft mit Fresken des Fra Angelico daran, wie dieser Meister ohne alle diese Künste die Seligkeit der Erlösten nur durch die Macht seiner inneren Teilnahme schildern konnte. Davon ist bei Signorelli nichts zu spüren.

Perugino

Von ganz anderer Art wie diese Umbrier, aus dem Teile des Landes, der an Toskana grenzt, ist der Südumbrier Pietro Perugino. Zwar hält auch er an der einfachen und großzügigen Art des Piero bis zu einem gewissen Grade fest. Aber seine Gestalten sind von ganz anderer Art, an Körper und Seele. Schmal und rundlich, kleinköpfig, mit ovalen Gesichtern von pfirsichfarbigem Schmelz, mit sanften dunklen Augen und überzierlichem Mund, sind sie, Kinder, Frauen, Männer, Greise, erfüllt von einer weichen und weiblichen verzückten Andacht. Die Freude der Maria an ihrem Kinde, das Leiden der Märtyrer, der Schmerz um den Tod des Christ, alles drückt sich auf dieselbe Art, eben durch diese Andacht aus. Eine tiefe, schmelzende Farbe

Abb. 118

gibt seinen Werken Leben und einen stillen Reiz. Fast jedes einzelne ist durch diese Vorzüge liebenswürdig und beruhigt mit der sanften Musik seiner Linien und Töne. Aber mehrere nebeneinander möchten wohl ungeduldig machen, weil es immer dieselbe Weise ist, die aus ihnen klingt.

Pinturicchio

Neben diesem Schwärmer, ihm als Mitschüler und Gehilfe verbunden, steht der kühle Dekorateur Pinturicchio, ein, vielleicht das dekorative Genie der Frührenaissance, für den das Bild nur Wert hat als Ornament und zusammen mit dem anderen Ornament, der aber mit Bildern und Ornamenten Räume von einer solchen festlichen und heiteren und üppigen Schönheit und zugleich von solcher stillen Behaglichkeit geschaffen hat wie kein anderer. Übrigens schließt die Stellung, die er dem Bilde anweist, die Betonung der schmückenden Eigenschaften, nicht aus, daß er sehr lebendig erzählt und der Landschaft Reize der Wahrheit und der Stimmung gibt.

Padua und Ferrara

Von besonderer Wichtigkeit in Oberitalien ist die Schule von Padua, deren führender Meister Andrea Mantegna war. Als Goethe über die Alpen kam und in Mantua als erste Werke der italienischen Malerei die Wandgemälde des Mantegna zu sehen bekam, war er frappiert von ihrer „scharfen, sicheren Gegenwart". Dieses Wort bezeichnet ja eigentlich das ganze Ziel der Quattrocentokunst, und daraus ergibt sich, daß Mantegna ein Meister war, in dem der künstlerische Drang der ganzen Epoche als eigenstes und innerstes Gefühl lebendig geworden war. Padua war eine Universitätsstadt, und an der berühmten Hochschule wurden besonders antiquarische und mathematische Studien getrieben. Die Universität stand damals nicht so

Abb. 118. Perugino: Madonna mit Heiligen

außerhalb des praktischen Lebens wie heute; außer den eigentlichen Studenten nahmen auch die Männer aller Berufe an ihrem Leben Antcil. Und so mußten dann die besonderen Intcressen, dic von den Lehrern der hohen Schule gefördert wurden, auch auf die Gesellschaft und infolgedessen auch auf die Kunst wirken. In Mantegna sehen wir davon ein besonders deutliches Beispiel. Seinc Kunst wurdc durch die mathematischen Studien auf dic Perspektive und durch die antiquarischc nicht nur auf antike Formen und antikes Ornamcnt, sondern vor allem auch auf eine plastische Modellierung hingeleitet.

Mantegna

Aus dem Zusammen dieser beiden Dinge entsteht dic Art des Mantcgna.

Man darf die Wichtigkeit solcher Dinge nicht unterschätzen. Es klingt so äußerlich, wenn von cinem Studium der Perspektive und von einem Studium der Verkürzungen, das damit zusammenhängt, die Rede ist; in Wirklichkeit sind solche Dinge nicht nur für die Form, sondern auch für den Gehalt der Kunst von entscheidender Wichtigkeit. Die Phantasie des Künstlers ist durchaus abhängig von dcn Formen, die er beherrscht, oder dcrcn Beherrschung er doch auf Grundlage der Tradition erwerben kann. Vor dem inneren Auge eines Giotto, der nur eine Fläche mit flachen Figuren in einfachen Stellungen fühlen kann, wird nie ein Bild erscheincn, das Tiefe hat. Ein Künstler, der die Verkürzungen nicht kennt, wird niemals ein Bild sehcn, das Überschneidungen in dcn Gestalten interessant und lcbendig machen. Die Assunta des Tizian konntc nur der Phantasie eines Meisters erscheinen, der über allc Mittel der Zeichnung und der Farbe frei verfügt, und dcr deshalb das verzückte Aufschweben der Maria in den Himmel darzustellen wagen kann. Dieses Bcispiel mit der Assunta des Tizian steht nicht zufällig an dieser Stelle, denn geradc die Kunst Venedigs und damit auch die Kunst des Tizian hat von Padua und von Mantegna entscheidende Anregungen erhalten und geradc in ihrer Entwicklung ist sehr deutlich zu spüren, wie die Errungenschaften des Mantegna gewirkt haben, und wie wichtig sie für die Folgezeit geworden sind.

Mantegna ist eine realistische Natur. Nicht nur die einzelnen Figuren, sondern auch der Schauplatz, auf dem sich die Handlung abspielt, müssen seiner Anschauung nach täuschend vor dcn Augcn des Beschauers stehen.

Abb. 119

Er geht sogar so weit, den gegebenen Stil des Wandgemäldes diescm Realismus zuliebe zu durchbrechen, indem cr versucht, das Wandbild nicht mehr als Flächc wirken zu lassen, sondern es so anzuordnen, als sei die Wand von einer Bühnc durchbrochen, auf der sich die dargestellten Vorgängc abbilden.

Gemälde, dic sich hoch an der Wand befinden, bckommen dadurch ein seltsamcs Aussehen, da man nur die Figuren des ersten Grundes vollständig

Abb. 119. Mantegna: Gefangennahme des Hl. Jakobus (Padua)

sieht, während von den anderen, die sich weiter hinten auf dem Plane bewegen, nur die oberen Schichten des Körpers sichtbar sind. Außerdem ergeben sich durch die eigentümliche Stellung des Beschauers zu den Figuren des Bildes Verkürzungen und Überschneidungen in Fülle. Mantegna ist auch der erste Meister, der den Versuch machte, eine Decke so auszumalen, als ob die Figuren sich auf ihr bewegen. Man sieht auf der Decke eine Rosenhecke in die Höhe wachsen, durch deren Gezweig Putten herniederblicken, und hier feiert die Kunst der Perspektive und der Verkürzungen, die der Meister zum großen Teil selbständig erst geschaffen hat, ihren höchsten Triumph.

Mit einer solchen Betonung des Räumlichen mußte eine sehr stark plastische Modellierung der Gestalten Hand in Hand gehen. So wenig wie rundmodellierte Figuren sich in eine Fläche fügen können, so wenig können flache Figuren in einem vertieften Raume stehen. Mantegna ging aber noch weit über die Notwendigkeit hinaus, denn seine Anschauung war, wie schon angedeutet wurde, bestimmt durch die antike Kunst, die, soweit sie erhalten ist, eigentlich nur plastisch ist. Bei Mantegna geht das Streben, mit dieser Kunst zu rivalisieren, so weit, daß seine Figuren oft nicht mehr nach lebenden Menschen, sondern nach farbigen Holzskulpturen gemalt zu sein scheinen. Es ist eine ähnliche Art von Malerei, wie wir sie bei den oberdeutschen Malern fanden, die tatsächlich von farbiger Holzplastik beeinflußt worden waren und mit ihr rivalisieren mußten.

Aber man darf nach dieser starken Betonung der äußerlichen Eigenschaften der Werke des Mantegna keineswegs glauben, daß ihm der innere Gehalt unwichtig oder auch nur minder wichtig war; er war vielmehr eine starke und innerliche Natur, der alle diese Mittel nur dazu dienten, seinen Werken die rechte Wirkung zu geben. Und wenn ihn das Streben nach optischer Raumtäuschung oft dazu führte, überflüssiges Beiwerk hinzuzufügen, so geht er doch niemals, wie manche seiner Nachahmer, so weit, daß der Gegenstand selbst und die Hauptfiguren dahinter zurücktreten.

Mantegnas Altersgenosse und wie er von Piero della Francesca und Squarcione beeinflußt, war der Ferrarese Cosma Tura, dem sich dann Francesco Cossa anschloß. Ihre Gestalten haben etwas Robustes und Starres, und wenigstens Tura häuft den Schmuck der Bauten und steigert die Pracht der Gewänder höher, als die kulturell überlegenen Florentiner oder der
Cossa Paduaner. Jedenfalls war Cossa, nach dem Bilde in Bologna zu urteilen, einer der feinsten Koloristen der Zeit, und der herrliche Silberton, den es zeigt, ist sein ganz persönliches Eigentum. Wie die Umbrier setzten auch

die Ferraresen die Beobachtung des freien Lichtes fort, mit der ihr Meister Piero so glücklich begonnen hatte. Und da sie es liebten, ihr eigenes Leben in ihrer eigenen Landschaft zu schildern, unverkleidete Wirklichkeiten zu malen, so konnten sie auf diesem Wege sehr weit vorschreiten. Cossas Winzerin im Berliner Museum ist ein prachtvolles Beispiel für das, was sie erreichten. Auch das moderne Auge ist überrascht von der Schönheit der schimmernden Luft und von der Feinheit der Töne in Fleisch und Haar, die diese prächtige realistische und doch von einem Hauch antiker Einfalt und Größe umwitterte Gestalt zeigt. Eine solche Sensibilität für Farben- und Lichtwerte geht immer mit einem feinen Gefühl für die Naturstimmungen Hand in Hand, die sich nur dem so empfindlichen Auge erschließen und nur von ihm ausdrücken lassen. So waren denn auch die Ferraresen, sowohl die Genannten wie Ercole Roberti, hervorragende Landschafter. In Robertis Berliner Bild mit Johannes dem Täufer überrascht eine Sonnenuntergangsstimmung über dem Wasser nach einem feuchten Tage.

Venedig

Die Trennung Venedigs vom Festlande hatte auch auf die Entwicklung der Malerei bestimmenden Einfluß. Die ganze Bewegung des Trecento und der ersten Hälfte des Quattrocento war fast spurlos an der Kunst der Lagunenstadt vorübergegangen. Ihre Meister, die im Quattrocento die traditionelle Malerei um ein weniges belebten, waren nur oberflächlich von dem neuen Geiste berührt. Erst die Kunst der zweiten Hälfte des Quattrocento, erst diese Kunst, die so fest in der Wirklichkeit stand, begann auf Venedig zu wirken, und besonders war es eben die Art des Mantegna, die ihren Einfluß übte. Es gab in Venedig eine ganze Reihe von Malern, die diesem Einfluß unterlagen. Der wichtigste aber, für den sie der Ausgangspunkt einer eigenen Weise wurde, war der Schwager des Mantegna, Giovanni Bellini.

Giovanni Bellini

In und für Bellini begann die besondere Atmosphäre dieser Stadt Bedeutung zu gewinnen. Venedig liegt auf einer Insel in der Lagune; es ist die einzige der italienischen Kunststädte, in der die Atmosphäre der Niederung an der See herrscht, diese sichtbare Luft, in der die Umrisse verschwinden und die gedämpften, aber tiefen Farben sich harmonisch zusammenfügen. Im Norden haben die Niederlande diese Atmosphäre. Und wie sich dort die Niederlande zu Nürnberg oder Kolmar, so verhält sich in Italien Venedig zu Florenz oder Padua. Die oberländischen Städte sind bestimmt, eine Kunst der Formen und Linien, die niederländischen, eine Kunst der Farben hervorzubringen. So lange Venedig an der mittelalterlichen Tradition, an einer Malerei festhielt, die nichts mit der Wirklichkeit zu schaffen hatte, konnte es diese Mission nicht erfüllen. In dem Augenblick aber, da seine

Maler wie ihre Genossen in den anderen Städten ihre Kunst aus der Natur herausholen wollten, mußten sie die besondere Luft ihrer Stadt entdecken, mußte ihre Malerei „malerisch" im eigentlichen Sinne des Wortes werden. Die Atmosphäre Venedigs ist, wie gesagt, der der Niederlande ähnlich. Aber es herrscht ein wichtiger Unterschied: eine südlichere Sonne gibt ihr das Licht. So leuchtet die Luft der Lagune am Tage und am Abend in einem silbrigen, in den späten Nachmittagsstunden in goldigem Tone. Diese Töne bestimmen die koloristische Haltung der venezianischen Bilder.

Für diese Dinge war die alte Temperatechnik kein Ausdrucksmittel, wohl aber die Öltechnik der van Eyck, die aus ganz ähnlichen Bedingungen entstanden war. War es ein Zufall, daß gerade in dieser Zeit Antonello da Messina diese Technik, die er in den Niederlanden erlernt hatte, nach Venedig brachte? Jedenfalls war es kein Zufall, daß Giovanni Bellini sie aufnahm. Er empfand sie als notwendig, um seine Anschauung auszudrücken, und, indem er sie sich zu eigen machte, führte er ein Neues in die italienische Kunst ein, das sie allmählich verändern mußte.

In Giovanni Bellinis Lebenswerk kann man deutlich verfolgen, wie die Besonderheit der Atmosphäre Venedigs seine Kunst, die von der harten und spröden Weise des Mantegna ausgeht, allmählich wandelte, wie ein feines Gefühl für weiche Schönheit und Schmelz der Farbe, für Farben- und Lichtwerte, und damit auch der Sinn für die Stimmungen der Landschaft und die Fähigkeit, sie auszusprechen, erwachten. Damit schuf er die Grundlage, auf der das Schaffen der Giorgione und Tizian und Palma sicher ruhte.

Giovanni Bellini ist eine der liebenswürdigsten und innigsten Naturen dieser Zeit. Die Herzlichkeit und schüchterne Holdseligkeit seiner Madonnen
Abb. 120 stellen sich sehr hoch. Wie später der junge Raffael, adelte und heiligte er Menschenfrauen zu göttlicher Würde, vereinigte er äußerliche Wahrheit mit übersinnlicher Hoheit. Seine Madonnen thronen ruhig auf hohem Postamente, aber ihre natürliche Haltung nimmt diesem Thronen alle Starrheit; man fühlt sanfte und anmutige Bewegungen mehr als man sie sieht.

Gentile Bellini Eine ganz andere Natur als Giovanni ist sein älterer Bruder Gentile Bellini. In ihm herrscht das Weltliche, wie es um dieselbe Zeit in den meisten Künstlern von Florenz herrscht. Die Piazza San Marco, die Lagune und die Kanäle mit ihren Palästen und Kirchen, alles belebt von dem bewegten Treiben farbenfreudig gekleideter Gestalten: die Bilder Gentiles und seiner Schüler, besonders des Vittore Carpaccio, zeigen das immer und immer wieder, mögen sie darstellen, was sie wollen.

Abb. 120. Giovanni Bellini: Thronende Madonna

Um Giovanni und Gentile sammelten sich viele Schüler, fast keine Venezianer darunter, sondern Männer von der Terra ferma, aus dem Gebirgsland des Friaul oder gar von jenseits der Adria. Gerade diese Fremden, scheint es, hatten den feinsten Blick für das Eigenartige der Stadt und ihrer Atmosphäre, sie empfingen die lebhaftesten Eindrücke von dem bunten Völkergewimmel auf dem Molo. Der Orient lag im Gesichtskreise von Venedig und man liebte es, seine Typen und Trachten zu verwenden, um den heiligen Geschichten das orientalische Lokalkolorit zu geben.

Die Cima da Conegliano, Basaiti, Carpaccio und viele andere haben eine Fülle schöner Werke geschaffen. Sie haben auch bei aller Verwandtschaft mit ihren Meistern jeder eine persönliche Note. Dennoch ist in dieser kurzen Übersicht kein Raum, näher auf ihr Schaffen einzugehen. Nur auf eines muß hingewiesen werden, weil es historisch wichtig ist als Vorbereitung für die kommenden Großmeister Venedigs; auf ihre Landschaften, die sich nicht nur durch die Wahrheit, sondern durch das Musikalische ihrer Stimmung, auszeichnen. Basaitis Vorfrühling auf dem Berliner Triptychon mit dem Blick über das weite Gelände mit dem blauen Bach zwischen den im ersten schüchternen Grün stehenden Feldern hin auf die blauen Berge, in deren Tälern silberne Nebel steigen, ist die klassische Gestaltung einer Stimmung deren Entdecker zu sein sich die Modernen schmeicheln. Cimas melancholische Herbstlandschaften gehen ebenso über alles hinaus, was wir dem Quattrocento auf diesem Gebiet zuzutrauen pflegen.

Abb. 121 Carpaccio hat eine besondere Bedeutung durch die großen Gemälde mit der Ursulalegende, die das glückliche Schicksal hatten, wohl erhalten zu bleiben, während so viele seines Meisters Gentile Bellini zugrunde gingen. Ein köstlicher Märchenton, eine holdselige Anmut zeichnen diese Werke aus.

Abb. 121. ***Carpaccio: Aus dem Ursula-Zyklus***

Der Kunst des Trecento hatte es genügt, ihre tief empfundenen Bilder nur soweit lebendig zu machen, daß sie wieder zu der Empfindung sprachen. Die Kunst des Quattrocento hatte mehr gewollt, ihre Bilder sollten äußerlich greifbar sein, dem Auge des Beschauers Wirklichkeit vortäuschen. Dazu hatte sie einer souveränen Herrschaft über die Form der Natur bedurft. So hatte sie immer tiefer und tiefer in die Welt hineingeschaut, immer feiner beobachtet und immer zierlicher bearbeitet. Nun standen ihre Werke körperlich reich und meisterlich gearbeitet da und täuschten und reizten das Auge. Aber es war der tiefe Inhalt aus ihnen gewichen und deshalb die Einfachheit und Einheit. Weil den Meistern nichts mehr unwichtig erschien, so erschien in ihren Werken nichts mehr wichtig. Diese Kunst war verurteilt, sich vollends in leere Virtuosität zu verlieren, wenn nicht eine neue geistige Bewegung kam, die den Inhalt wieder in sein Recht einsetzte, und indem sie ihn betonte und alles andere ihm unterordnete, dem Kunstwerk Tiefe, Konzentration und Klarheit wiedergab. Die Weltlichkeit der letzten Jahrzehnte des Quattrocento mußte einer neuen Geistigkeit Platz machen.

Diese Bewegung ging von Savonarola aus. Das franziskanische Christentum, das für die ganze Kultur und Kunstbewegung der Renaissance der Ausgangspunkt gewesen war, war nur ein Jahrhundert lang in seinem Kern festgehalten worden. Dann war der religiöse Aufschwung gewichen, und die Weltfreude war schließlich in üppige Weltlust ausgeartet. Und gegen diese Weltlust, die in der Kunst des Quattrocento trotz des christlichen Inhalts ihren Ausdruck gefunden hatte, erhob sich der Bußprediger. In dem Unwillen, den das Treiben rings um ihn her in ihm erweckte, suchte und fand er andere Töne, als der von der Liebe erfüllte heilige Franz. Mit grimmigem Haß ging er gegen das unchristliche Treiben und die unchristliche Kunst los. Alle Strafen der Hölle drohte er an und malte er aus denen, die an diesem Treiben Anteil hatten. Energischer und konsequenter als irgendein anderer brachte er den weltabgewandten Zug des Urchristentums zum Ausdruck. Der Christ und seine Seele gehört dem Jenseits, und wer sich an die weltlichen Eitelkeiten hängt, der ist verdammt.

Der Einfluß, den Savonarola auf seine Zeitgenossen ausübte, war ungeheuer. Das Volk von Florenz, durch die Großen der Stadt an üppige Feste und Aufzüge gewöhnt, folgte zerknirscht dem Prediger der Buße. Auf großen Scheiterhaufen verbrannte man die Eitelkeiten, die eben noch den ganzen

Inhalt und Wert des Lebens gebildet hatten. Künstler hörten auf zu malen oder wandten ihre Kunst ins Ernste.

Dieser Einfluß des Savonarola ging vorüber. Ja, er ging so schnell vorüber, wie er gekommen war. Aber etwas von der religiösen Bewegung, die er erregt hatte, blieb zurück. Das ganze unruhige und zerstreute Wesen des Quattrocento kehrte nicht wieder, und so kam auch in der Kunst der tiefe Gehalt wieder zu seinem Recht. Ein Bedürfnis, die Figuren über das Menschliche hinauszusteigern und dem Bilde mehr Ruhe und Haltung zu geben und es dadurch in eine höhere Sphäre zu heben, war die Folge.

Die Mittel dazu, diese neuen Aufgaben, die Aufgaben einer sublimierten christlichen Kunst zu lösen, bot seltsamerweise die Antike.

Die Beschäftigung der Gelehrten und der Künstler mit den Werken des Altertums hatte in der zweiten Hälfte des Quattrocento weniger unmittelbar auf sie als auf das Leben gewirkt. Die etwas preziöse und spitze Eleganz der Zeit, die doch in ihrem tiefsten Grunde gotisch war, wenn ihr auch das italienische Gefühl eine anmutigere Form gegeben hatte, diese Eleganz hatte auf die Dauer nicht gefallen können. Sie war ja vielleicht auch nur das Hilfsmittel einer neuen Aristokratie gewesen, um aus dem Derben und Bäuerlichen herauszukommen. Nun, da die Übergangszeit überstanden war, sah man nicht mehr in dieser Eleganz, sondern in natürlicher Anmut das Ideal. Die Tracht gab nach, um dem Körper die freie Bewegtheit zu gestatten, die ihm die engere des Quattrocento beschränkt hatte, und dadurch wurde dem Körper und seinen Gesten das Abgerundete und Harmonische gegeben, das ihn der Antike wieder näher brachte.

Bei den Künstlern machte sich das neue Schönheitsgefühl zunächst als Sinn für Komposition geltend. In den Bildern des Quattrocento standen die Figuren in gleicher Höhe und in gleicher Wichtigkeit nebeneinander. Es waren zuerst einige Florentiner, die dieser Art ein Ende machten und dem Prinzip der Gleichordnung das Prinzip der Unterordnung entgegenstellten. So entstand aus einer Reihe von Figuren eine Gruppe; es schieden sich Haupt- und Nebenfiguren, Haupt- und Nebengruppen. Es kam darauf an, das eine hervorzuheben und das andere zurückzudrängen. So war die Möglichkeit erschlossen, Raumwirkungen zu erreichen, nicht nur durch eine gut konstruierte Perspektive und die scharfe Durchmodellierung der Gestalten, sondern durch die Führung der Linien. Es war möglich, dem Bilde eine Einheit zu geben und eine Schönheit in der Gesamtheit.

Aber auch für die Einzelfigur trat ein neues Ideal auf. Gewiß war die Wandlung in Tracht und Haltung der Menschen dafür maßgebend, aber vor

allem wurde es entscheidend, daß die Künstler mit anderen Eigentümlichkeiten der Quattrocentokunst auch wieder das Zeitkostüm für ihre Gestalten aufgaben. Wir haben gesehen, wie gerade dieses Kostüm als zwar äußerliches, aber gerade deshalb sehr deutlich erkennbares Symptom die Verweltlichung der Kunst begleitet hatte.

Mit der neuen Vertiefung machte es wieder einem Idealkostüm Platz, das sich nun stärker als jemals an die Antike anlehnte. Und zugleich verloren auch die Menschen das Porträtartige, das mit dem Zeitkostüm zugleich gekommen war, und mit ihm zugleich wich. Es war ein äußerliches und bequemes Mittel gewesen, die Gestalten recht überzeugend und wirklich erscheinen zu lassen. Schöpferische Künstler trauten sich die Kraft zu, ihre Gestalten zu lebensstarken Einzelwesen zu machen, ohne daß sie sich so eng an die Wirklichkeit anschlossen.

Einen ganz wesentlichen Faktor für die Umwandlung bildete die Verlegung des Schwerpunktes der italienischen Kultur von Norditalien nach Rom.

Rom hat in der ersten Epoche der Renaissancekunst gar keine Rolle gespielt. Das ist ein schlagender Beweis dafür, daß diese Kunst in erster Linie in dem natürlichen Empfinden der neuen Nation ihre Grundlage hatte und nicht in der anregenden Wirkung der alten Werke. Eigene Künstler hatte die ewige Stadt überhaupt nicht hervorgebracht, und die Fremden, die im Auftrage der Päpste dort Werke schufen, weilten nur als Gäste. Je stärker die Entwicklung der Kunst zur Antike geführt hatte, desto wichtiger war der römische Aufenthalt und das Studium der alten Werke für die Künstler geworden. Aber doch konnten die Botticelli und Pinturicchi in Rom weilen und malen, ohne daß ihre Art eine wesentliche Änderung erfuhr.

Das alles änderte sich im Anfang des Cinquecento, als Papst Julius seine künstlerischen Unternehmungen begann. Er wollte die Künstler nicht nur beschäftigen, sondern behalten. Das Programm seiner künstlerischen Unternehmungen und seine innere Teilnahme waren so groß, daß er die besten Meister dauernd an sich zu fesseln wünschte. Michelangelo, Bramante, Raffael lebten an seinem Hofe und machten ihre entscheidende Entwicklung auf römischem Boden durch.

Römischer Boden. Das bedeutet zunächst Landschaft und Menschen, vor allen Dingen Menschen. Italien ist keine Einheit, ja die Vielheit seiner Boden- und Menschentypen ist größer als die irgendeines anderen Landes. Goethe hat mit seinem guten Auge gesehen, was über ein Jahrhundert unverstanden blieb: Italien ist eigentlich zum großen Teil auch noch Norden. Das gilt für alle die Landschaften, in denen die Kunst sich bisher entwickelt

hatte. Auch dort sah das neue Nationalgefühl in der Antike Werke der Väter. Aber es blieb eine Fremdheit. Der Menschenschlag, der ihre Form bestimmt hatte, war deutlich verschieden. Erst die Künstler, die in Rom blieben, sahen Menschen dieses Schlages neben den antiken Werken, und standen dadurch der Antike ganz anders gegenüber. So war es die Antike, die zum Ausdruck der aufs neue vertieften christlichen Stimmung die Formen hergab. Das alte Problem einer Verbindung christlicher Innigkeit und antiker Schönheit stellte sich aufs neue. Auf dem Boden Roms wurde es gelöst, soweit es lösbar war. Hier erst trat die Rückkehr zur Antike ein, die das notwendige letzte Ziel einer nationalen italienischen Kunstentwicklung gewesen war.

Leonardo da Vinci

Den ersten Meister der Hochrenaissance, Leonardo da Vinci, haben wir freilich nicht in Rom zu suchen. Florentiner von Geburt, schuf er seine künstlerischen Werke in Florenz und Mailand, und was ihn leitete, war noch nicht ein deutlich nachweisbarer Einfluß der antiken Kunst, sondern mehr ein dem Alten verwandtes und gewiß auch durch die Anschauung ihrer Werke gestärktes Gefühl von Größe, Harmonie und Schönheit. Das Hauptwerk des Leonardo war das Abendmahl, das er auf die Wand des Refektoriums des Klosters in Mailand malte.

Abb. 122

Dieses Werk ist im Grunde, wie viele Bilder der Meister der Hochrenaissance, den Werken des Giotto näher verwandt, als denen der Quattrocentokünstler. Denn es war zunächst architektonisch gedacht als eine in großen Massen zusammengefaßte und streng gegliederte Dekoration der Wand. Nicht die historische Situation, sondern diese künstlerische Absicht ist der Ausgangspunkt. Nur so ist es zu erklären, daß der Künstler entgegen aller äußeren Wahrscheinlichkeit alle Teilnehmer des Mahles auf die hintere Seite der Tafel konzentriert, während die vordere leer bleibt. Nur so ist die streng symmetrische Anordnung, welche die zwölf Jünger in zwei Gruppen zu sechs an beiden Seiten Christi und dann wieder jede dieser beiden in zwei Gruppen zu drei scheidet, nur so die schöne und bewegte Linienführung, die so fein und wirkungsvoll gegen die gerade Linie der Tafel kontrastiert, zu verstehen.

Alles in diesem Bilde ist der höchsten Absicht auf Einheit und Klarheit untergeordnet. Die Figur Christi ist zunächst dadurch als wichtigste betont, daß sie allein in ihrem vollständigen Umriß gegen den Hintergrund steht, während die übrigen einander durchschneiden. Dazu kommt, daß hinter dem Haupte Christi ein Fenster angeordnet ist, durch das man in die Landschaft sieht. Dadurch ist hier die hellste Stelle des Bildes, auf die das Auge unwillkürlich zuerst fällt. Übrigens ist damit etwas wie ein natürlicher Nimbus für

den Kopf des Heilandes erreicht. Weiter wird Christus als der Mittelpunkt des Bildes dadurch betont, daß alle Blicke und Bewegungen der Tischgenossen sich auf ihn beziehen, so daß, wo auch das Auge auf das Bild trifft, es immer wieder auf die Hauptfigur zurückgelenkt wird.

Aber Leonardo hatte viel zu viel von dem Wirklichkeitsgefühl, das im Quattrocento eine so große Rolle spielte, um nicht, trotz dieser bewußten Komposition, doch auch wieder an die Natürlichkeit des Gesamteindrucks zu denken.

Vor allem wollte er den denkbar stärksten Ausdruck in den Einzelfiguren. Es ist ein dramatischer Moment, der als Motiv für dieses monumentale Bild dient. Christus hat eben das Wort gesprochen „einer unter euch wird mich verraten", und es kam für den Künstler darauf an, zu schildern, was er selbst, und was jeder seiner Jünger gemäß seinem Alter, seinem Charakter und seinem Temperament bei diesem Wort empfindet. Leonardo hat diese Aufgabe auf das vollkommenste gelöst. Nicht nur im Ausdruck der Köpfe, sondern vor allem auch in dem Ausdruck der Hände. In den Köpfen und Händen gibt er etwas ganz Neues und Unerhörtes. Eine so gesteigerte Charakteristik hat vor ihm niemand in diesen Dingen erreicht.

Als das Erstaunlichste an dem Abendmahl des Leonardo haben von jeher die Hände gegolten. Man mag den Versuch machen, das Bild so zu bedecken, daß alles andere verschwindet und nur die Hände sichtbar bleiben, und man wird sich überzeugen, daß sie allein genügen, um die ganze dramatische Szene in ihrem wesentlichen Inhalt dem Auge mitzuteilen. Die Hände Christi in ihrer demütigen Ergebenheit, und die Hände der Jünger, die abwehrend, mahnend, drohend oder still erschüttert den Chorus bilden. Nur ein Italiener konnte diese Hände malen, nur für dieses Volk der lebhaften Handgebärden kann die Hand den ganzen Menschen vertreten und aussprechen.

Das Abendmahl ist bekanntlich seit Jahrhunderten nur noch als ein Schatten und schwacher Überrest dessen vorhanden, was Leonardo gemalt hat. So sehr der Künstler in der ganzen Idee und Anordnung des Bildes sich streng an den Charakter als Wandgemälde gehalten hatte, so sehr hatte es ihn getrieben, dem einzelnen, und namentlich eben den Köpfen und Händen mehr zu geben, als die für die Details zu spröde Freskotechnik auszusprechen vermag. Und so hatte er denn die Öltechnik angewandt, die er für seine Tafelbilder zu benutzen pflegte, ein Versuch, der mißlingen mußte, weil sich diese Farben nicht wie die Freskofarben mit der Wand verbinden, sondern als dünne Schicht auf ihr liegen bleiben und deshalb im Laufe der Zeit abblättern müssen.

Abb. 122. Leonardo da Vinci: Das Abendmahl

Und doch kann man verstehen, daß Leonardo zu diesem Versuch getrieben wurde. Er war nicht eigentlich ein Berufskünstler. Er war vielmehr ein Mann, der alle seine Fähigkeiten, die körperlichen, geistigen, seelischen, sinnlichen, zur Vollkommenheit zu entwickeln suchte, indem ihn heute Naturwissenschaften und Studien, morgen die Konstruktion eines Festungswerkes, dann eine Statue, oder ein Bild, dann Tanz oder Musik nicht beschäftigten, sondern vollkommen ausfüllten. Das Kunstwerk interessierte ihn nur solange, als ein Problem zu lösen, eine neue und eigene Beobachtung oder Anschauungsweise auszudrücken war.

Seine Malerei hängt eng mit seinen optischen Studien zusammen. Bis zu ihm waren die Grenzen zwischen Plastik und Malerei so wenig scharf und bewußt gezogen, wie im Norden. Die Arbeit des Malers versuchte nicht einmal die Natur so wiederzugeben, wie sie dem Auge erschien.

Die Form der Gestalten wurde mit scharfen, schwarzen Linien umrissen und die Farbe dann zur Bildung und Modellierung hinzugefügt. Diese Art war nicht nur unnatürlich, denn die Natur kennt keine Linien, sondern sie blieb auch gewissen Aufgaben der Modellierung gegenüber unzureichend. Wenn die Köpfe auf den alten Bildern bei allem Ausdruck eine gewisse Starrheit zeigten, so liegt das nicht zuletzt an dieser Technik. Leonardos scharf forschendem Blicke konnte diese Schwäche nicht entgehen. Er sah, wie in der Natur die Atmosphäre die menschlichen Formen umgab und einhüllte, wie dadurch die Umrisse weich verschwammen, ein Sfumato bekamen und dadurch nicht scharf gegen die Luft, sondern weich in ihr standen, er sah, wie innere Empfindungen und Stimmungen über die Gesichter huschten und die menschlichen Züge beweglich machten. Alles dieses meinte er auch in dem Bilde wiedergeben zu müssen. Dazu gehörte eine neue Maltechnik, eine Maltechnik, wie sie im Norden die Brüder van Eyck gefunden hatten, mit der Möglichkeit, naß in naß zu malen und die zartesten Farbennuancen wiederzugeben.

Abb. 123 Ein Blick auf die Tafelbilder des Leonardo, die Madonna in der Felsgrotte oder das berühmte Porträt der Mona Lisa, genügt, um den Unterschied gegenüber den Werken der älteren Meister zu empfinden. Das zarte Fleisch einer Frau, die Weichheit der Züge durch die Spur eines Lächelns bewegt, die feine Lebendigkeit der Hände, das alles sind Dinge, die vor ihm niemand gegeben hat. Gewiß, man vermißt diese Eigenschaften vor den älteren Meistern nicht, aber wenn man nun rückschauend vergleicht, so ist doch, als ob jetzt erst dem gemalten Menschen der göttliche Odem des Lebens eingeflößt wird.

Abb. 123. Leonardo da Vinci: Madonna in der Felsgrotte

Aber nicht nur die Figuren unterscheiden sich, sondern das Ganze der Bilder. Leonardo gibt als Hintergrund nicht den mit etwas robuster Deutlichkeit geschilderten Weltausschnitt wie seine Vorgänger. Die Landschaft, meistens eine Landschaft mit Bergen, die sich in einen unbestimmten bläulichen Dunst verliert, hat keine eigentliche Realität. Sie ist mehr der Ausdruck einer persönlichen, musikalischen Stimmung, als die Darstellung eines Stückes Welt. Gerade diese Art des Hintergrundes, die zu der Art der Figuren so fein paßt, fließt aus dem Wunsche, Unwichtigeres zurücktreten zu lassen, um das Wichtigere zu betonen.

Das, was Leonardo in solchen Bildern erreicht hatte, und was als köstliches Erbe nicht nur seine Schüler in Mailand, sondern alle kommenden Geschlechter übernahmen, das war es, was Lionardo auch im Fresko zu erreichen strebte. Deshalb wünschte er diese Aufgabe mit derselben Technik zu lösen, die er für seine Tafelbilder sich geschaffen hatte.

Der junge Michelangelo

Der zweite Meister der Hochblüte war Michelangelo. Aber freilich kommen hier zunächst nur die Werke seiner Jugend in Betracht. Nur solange er als Mensch und als Künstler noch nicht zu seiner ganzen unvergleichlichen Höhe heraufgewachsen war, hielt es ihn in dieser klassischen, ruhig abgewogenen Art.

Dann schuf er sich eine eigene, von stürmischer Leidenschaft bewegte Formensprache, deren Einfluß auf die Zeit und die Zukunft so groß war, daß das eben erreichte schöne Maß nur kurze Zeit die Kunst beherrschen konnte.

Michelangelo war in Florenz herangewachsen. Schon früh zog es ihn zu der plastischen Kunst, obwohl er in einem Maleratelier erzogen wurde. Sein auf das Große und Ernste gerichteter Sinn konnte sich mit der Kunst der späten Quattrocentomeister, mit dieser realistisch-feinen, aber spielenden Kunst nicht begnügen. Über die Meister fort, die er um sich schaffen sah, suchte er Anschluß an den ungleich großartigeren Bildhauer der ersten Hälfte des Quattrocento, an Donatello, und derselbe Schüler des Donatello, der ihn auf diesen Meister hinwies, war der Hüter der Antiken, die im Hause der Medici gesammelt waren. So kam Michelangelo in demselben Moment zu Donatello und zur Antike. Aus einer kleinen zu großer und monumentaler Kunst.

Die einzelnen Werke seiner Jugendzeit brauchen hier nicht aufgezählt zu werden. Er schuf im Stile des Quattrocento, im Stile des Donatello und im Stile der Antike. Er rechnete, wenn man so sagen darf, mit allem ab, was bis dahin in seiner Kunst entstanden war, indem er in jeder Art ein Meisterstück herstellte.

Abb. 124. Michelangelo: Pietà (Rom, Peterskirche)

Das einzige Werk, das in diesen Zusammenhang hineingehört, ist seine Abb. 124 Pietà, weil sie in vollkommener Weise das Gleichgewicht zwischen leidenschaftlich starker Empfindung und ruhiger Geschlossenheit der Form aufweist, weil in ihr die überzeugende Fülle des Lebens, wie sie durch die Errungenschaften des Quattrocento ermöglicht war, erreicht ist, und doch an keiner Stelle die Wirklichkeit den Künstler beherrscht und der Monumentalität des Werkes Abtrag getan hat.

Das bildhauerische Problem, das der Gruppe zugrunde liegt, ist ein ungemein schwieriges. Es handelt sich darum, zwei lebensgroße Figuren zu einer Gruppe zu vereinigen, und zwar so, daß die Madonna die Leiche ihres Sohnes auf dem Schoße hält. Es ist einer der genialsten Einfälle der Kunst, daß Michelangelo die Madonna den Sohn, der sein Leben und Leiden vollendet hat, in genau derselben Weise halten und hegen läßt, wie sie einst das Kind hielt und hegte. Sie hat ihren rechten Arm zärtlich um den Oberkörper gelegt, den sie an sich drückt. Der Kopf Christi fällt hintenüber, die Arme und Beine des toten Körpers fallen herunter. Die ganze Gruppe ist in jedem Teil natürlich und doch, ebenso wie das Bild des Leonardo, auf das feinste berechnet. Nur durch eine solche Berechnung ist es möglich geworden, daß dieser scheinbar nur seinem eigenen Gesetz folgende Körper sich der Masse, die durch das Gewand der Madonna gegeben ist, so vollständig anpaßt, daß kein einzelner Teil frei heraussteht und die Geschlossenheit der plastischen Gruppe gewahrt wird.

Nur an einer Stelle scheint sie nicht gewahrt zu sein. Die linke Hand der Madonna ist mit einer ausdrucksvollen Gebärde vorgestreckt, mit einer Gebärde, in der ein tiefer Schmerz und eine letzte Resignation zum Ausdruck kommen. Aber es ist offenbar, daß ein Künstler, der diese Gruppe schuf, sich nicht unabsichtlich gegen das Gesetz der Plastik gestellt hat, das er überall sonst durch die Schwierigkeiten des vorliegenden Problems so sorgsam befolgt. Gerade dadurch, daß diese Hand allein aus der großen Umrißlinie der Gruppe hervortritt, wird das Auge des Beschauers auf sie, als auf einen wesentlichen Punkt gelenkt.

In welchem Maße der Künstler die Natur beherrscht, das zeigen zunächst die Formen in dem toten Körper des Christus. Das ist nicht mehr eine Wiedergabe, die auf einen virtuosen Ausdruck der Einzelheiten geht, sondern die bestimmt und sicher das Wesentliche betont. Auch in dem Gewand der Madonna zeigt sich die Unabhängigkeit von dem Wirklichen. Diese Falten sind nicht beobachtet, sondern sie sind aus künstlerischen Gründen geschaffen, um für den nackten Körper Christi einen kontrastierenden Hintergrund zu gewinnen.

So zeigt sich bei der Betrachtung des Einzelnen und der Betrachtung des Ganzen, wie sich die Kunst dieser Zeit gegenüber der vorhergehenden unterscheidet.

Der Künstler, in dem sich der Geschmack dieser neuen Zeit geradezu verkörpert, ist Raffael. Während sowohl in Leonardos wie in Michelangelos Wesen Züge waren, die das Gemeinsame zugunsten eines Persönlichen zurückschoben, deckte sich, wenn man so sagen darf, die Persönlichkeit Raffaels vollständig mit der Aufgabe der Zeit. Eine wohl ernste und in gewissem Sinne fromme, aber niemals tieferregte Natur, war er von Hause aus für eine ruhige und schönheitliche Kunst, für eine Kunst, in der keine Leidenschaft die strenge Form durchbrach, vorherbestimmt. *Raffael*

Seine erste Entwicklung spielte sich in Umbrien ab, wo er als Schüler ganz in der Art des Perugino aufging und von wo er als bestimmende Eigenschaft eine stille Anmut für sein Leben mitnahm.

So kam er nach Florenz. Nach dem Florenz, in dem Michelangelo und Leonardo schon gewirkt hatten und in dem eine Reihe von Meistern wirkten, die in dem eben geschilderten Sinne aus der Quattrocentokunst zu einer einfacheren und höher gestimmten herausstrebten. Namentlich Fra Bartolomeo hat auf Raffael durch die strenge Komposition seiner Bilder gewirkt.

Das Thema, das den jungen Künstler zuerst und das ihn ja schließlich durch sein ganzes Leben hin beschäftigte, war die Madonna mit dem Kinde. Raffaels Ruhm als Madonnenmaler wäre vielleicht nicht so groß geworden wie er ist, wenn er nicht entstanden wäre, bevor man die Werke der älteren Florentiner und namentlich die Werke eines Luca della Robbia so gut kannte, wie wir sie heute kennen. Wie schon an seiner Stelle gesagt ist, hat Luca della Robbia dieselbe Auffassung der Madonna vorausgenommen, die Raffael hatte. Beide sahen sie als eine junge Mutter, die sich mit ihrem Kinde freut, und beide suchten ihre Motive und Anregungen in der Wirklichkeit, die in dem Beieinander von Mutter und Kind eine so unerschöpfliche Fülle von Variationen bildet.

Durch diese Eigenschaften hob der Maler die Madonnen wieder aus ihrer Wirklichkeit heraus; bei aller Menschlichkeit bekamen sie doch einen überirdischen Zug. So sehr steigerte er ihre Erscheinung, daß schließlich seine Madonna bei aller deutlichen Herkunft von der Erde doch wieder im Himmel stehen konnte.

Die Madonna Sixtina, auf die dieser letzte Satz hindeutet, zeigt am deutlichsten den Weg, den die ganze Renaissancekunst zurückgelegt hat. Die mittelalterliche Kunst hatte die Maria als Königin des Himmels in

christlicher Majestät dargestellt. Die Pisani und Giotto hatten einen Zug von Menschlichkeit in diese strenge Gestalt hineingebracht, indem sie die mütterliche Beziehung zu dem Kind, das sie trug, leise andeuteten. Schritt für Schritt hatte man die Maria aus dem Himmel auf die Erde geführt, bis sie wie eine Menschenmutter mit ihrem Kinde spielend sich freute, und schließlich hatte sie sogar die Gestalt einer geputzten Dame bekommen, die mit kühnem Stolz ihr wohlgepflegtes Baby hält. Botticelli hatte zuerst dieses Allzuirdische durch eine stärkere Betonung des seelischen Gehaltes wieder entfernt, Raffael vergötterte die Madonna durch Innigkeit und Anmut und führte sie zuletzt, ohne daß sie aufhörte, eine menschliche Frau und Mutter zu sein, wieder in den Himmel zurück. Diese kurze Skizze der Geschichte der Madonna zeigt zugleich den Gang der ganzen Kunstentwicklung. Man kann die Reihe der Madonnenbilder als ein Symbol nehmen für das, was in der Kunst geschah, und man könnte sogar dieselben Worte gebrauchen und sagen, daß die Renaissance die Kunst allmählich vom Himmel auf die Erde und schließlich wieder von der Erde in den Himmel hinaufführte.

Aber die Sixtina ist noch in einer anderen Beziehung wichtig. Sie hat nicht nur die Würde der Himmelskönigin und die Natürlichkeit einer menschlichen Frau, sondern sie hat auch die Schönheit einer antiken Göttin. Vielleicht nirgends vollkommener als in ihrer Gestalt ist die Vereinigung christlichen Inhalts mit antiker Form gelungen.

Abb. 125–127 Für die Entwicklung wichtiger als seine Madonnen sind die großen Wandgemälde des Raffael geworden, die er in dem Mittelpunkt der christlichen Welt, in Rom, im Palaste des Papstes ausführte.

Eine ganze Reihe von Gemächern wurde mit allegorischen und geschichtlichen Bildern ausgeschmückt. Spröde Stoffe waren es, die dem Maler durch die Gelehrten des Vatikans oder durch die Eitelkeit der Päpste gegeben wurden, und es ist geradezu ein Wunder, wie es dem Künstler gelang, aus solchen Stoffen Bilder von dieser Schönheit der Gesamtwirkung und der Einzelfiguren zu schaffen.

Das achtzehnte Jahrhundert, das die Antike entdeckte, stellte die Werke Raffaels als ihres Erneuerers neben die der Alten. Und wie viele andere solche Verbindungen ist diese redensartlich geworden, zumal bekannt ist, daß Raffael die in seinen Tagen entstehende Begeisterung für die Antike teilte und an den Ausgrabungen erregt Anteil nahm. Aber es geschieht dem Genie der Schönheit bestimmt Unrecht, wenn man durch diese Zusammenstellung dazu geführt wird, an eine Abhängigkeit zu glauben, wie sie bei späteren Künstlern auftaucht. Sein Schönheitssinn war angeboren und fand

Abb. 125. ***Raffael: Der Parnaß***

viel mehr in dem Typus der Römer als in den Kunstwerken seine selige Erfüllung. Und von dem Gefühl für die schönen Körper zu dem für das schöne Ganze war nur ein Schritt.

Raffael knüpfte mit seinen Stanzenbildern viel mehr an die Wandgemälde der Frühzeit als an die des späteren Quattrocento an. In Giotto und auch noch in Masaccio hatte der alte Stil der dekorierten Wandfläche, der Stil des Mosaiks, fortgewirkt, später war dann bei wachsendem Realismus der Einfluß des Tafelbildes immer größer geworden und, und nicht nur bei dem perspektivisch experimentierenden Mantegna, die Wand durchbrochen worden. Einheitlich und in architektonischer Ruhe geschmückte Räume waren da überhaupt nicht mehr entstanden. Raffael will sie schaffen, und es ist ihm gelungen. Bei aller Modellierung und Beweglichkeit seiner Figuren, bei aller Darstellung der Perspektive, Dingen, die diese Zeit nicht mehr entbehren konnte, hielt er an der monumentalen Bedeutung der Bilder fest, machte er das Wandgemälde wieder mehr zur bemalten Fläche. Aber zugleich ging er über diese alten Meister, in deren Sinn er schuf, in einer Beziehung weit hinaus. Giotto und Masaccio hatten die Wände, die sie zu schmücken hatten, willkürlich in Felder eingeteilt, Raffael nahm sie als etwas Gegebenes hin und behandelte sie als Ganzes. Er bringt diese großen Flächen mit den vielen Figuren immer zu einer Einheit zusammen, führt immer das Auge so, daß es die wichtigsten Figuren findet, gestaltet die Bilder bewegt im Detail und ruhig in der Gesamtwirkung.

Wir haben eine Periode erlebt, in der man Raffael über Michelangelo stellte und Michelangelo aus der Kunst Raffaels her schulmeisterte; wir erleben jetzt eine Periode, in der man Michelangelo höher schätzt und Raffael vernichtend kritisiert. Im Grunde verstand man damals Michelangelo, versteht man jetzt Raffael schlecht, sie sind eben beide Persönlichkeiten, die ihr eigenes Wesen aussprachen, wie das alle großen Künstler tun, und man braucht, um den einen zu preisen, den anderen nicht zu demütigen. Besonders falsch ist es, Raffael als akademisch zu bezeichnen oder, noch witziger, als den ersten Akademieprofessor. Er hat nur in seinen früheren Werken nach einer Regel komponiert, in seinem späteren aber mit einem geradezu erstaunlichen Reichtum der Erfindung in jedem Bilde neue Mittel zu dem Zwecke der Betonung des Wichtigen gefunden. Das ist ungefähr das Gegenteil von dem, was man akademisch nennen kann. Daß die Späteren aus seinen Werken Regeln gezogen haben, die zu langweiligen Bildern führten, darf man nicht auf sein Schuldkonto schreiben.

Abb. 126. Raffael: Die Messe von Bolsena

Man muß die „Disputa", die Darstellung der Kirche, und die „Schule von Athen", die Darstellung der Philosophie, miteinander vergleichen, zwei Gemälde, die in der ersten Stanze des Vatikans genau entsprechende Flächen einnehmen. Auf der „Disputa" sind Erde und Himmel dargestellt. Auf der Erde sind um einen Altar mit dem Allerheiligsten die Männer der Kirche im Gespräch versammelt, über dem Altar schwebt Christus in der Mandorla, in den Wolken, verehrt von Maria und Johannes, umgeben von Heiligen, und über ihm erscheint Gottvater in der Engelglorie. Alles bezieht sich auf Christus, die Gebärden der Menschen und der Heiligen; er ist der Mittelpunkt. Dieselbe Höhe des Raumes, die hier in drei Stockwerke eingeteilt ist, mußte in der „Schule von Athen" als Einheit gewahrt bleiben, da das Bild seinen Schauplatz auf der Erde hat. Raffael gibt als Hintergrund eine ragende Halle, deren Architektur ihm die Möglichkeit gewährt, den oberen Teil des Bildes trotz des Mangels an Figuren bewegt und wichtig zu gestalten. Zugleich erfüllt diese Halle den Zweck, Plato und Aristoteles, die in ihrer Mitte, von ihren Säulen umrahmt, gegen den Himmel stehen, dem Auge als Hauptfiguren kenntlich zu machen. Die anderen Gestalten sind in schönen Gruppen auf den Stufenbau verteilt.

Auf dem Bilde des „Heliodor" in der zweiten Stanze ist die wichtigste Gruppe, der himmlische Reiter, der den Räuber aus dem Tempel jagt, ganz in die rechte Ecke gerückt. In der Mitte sieht man in einer feierlichen Architektur den Hohepriester am Altar knien; damit ist die Heiligkeit und die Stimmung des Raumes gegeben und das Frevelhafte eines Angriffes gekennzeichnet. Der Raum in diesem Stück ist leer. Alle Gestalten links sehen und weisen nach rechts hinüber. Dort sprengt mit flatterndem Gewand, begleitet von stürmisch bewegten Engeln, der Ritter Gottes gegen Heliodor an, der unter den Hufen des Rosses zu Boden gestürzt ist. Die starke Bewegtheit der Gruppe zieht, besonders im Kontrast zu der ruhigen und leeren Mitte, das Auge zuerst auf sich, aber, wenn es auch irgendwo anders das Bild träfe, es wird gleich nach rechts hingeführt.

Vielleicht noch höher als die Wandgemälde stehen in dieser Hinsicht die Teppiche für die Sixtinische Kapelle, für die Raffael die Kartons gezeichnet hat. Freilich kann man nicht wissen, wieviel von der zarten Schönheit des Kolorits sie dem Material und dem flämischen Weber zu verdanken haben, ob zum Beispiel die silbern duftige Morgenstimmung auf dem Fischzuge Petri wirklich von dem Maler so geträumt ist. Aber auch wenn man ihm nur die zeichnerische Komposition zuschreibt, so wird jede nähere Betrachtung zu einer tiefen Bewunderung für die Mannigfaltigkeit seiner Mittel führen.

Abb. 127. Raffael: Galathea (Rom, Villa Farnese)

Ob er die Kartons selbst gezeichnet hat, wird jetzt bezweifelt; es ist auch ziemlich gleichgültig. Die Skizzen, die Ideen waren gewiß von ihm; wenn das angezweifelt werden sollte, müßte man auf die Festlegung der persönlichen Empfindungsweise eines Künstlers überhaupt verzichten. Hier spricht der an den Wandbildern der Stanzen gereifte Künstler. Und wenn die Erzählung mitunter etwas überdeutlich ist, so ist das bei den Teppichen, die nur an festlichen Tagen gesehen wurden, ihren Inhalt also schnell mitteilen mußten, begreifliche Absicht des Künstlers. Besonders wirkungsvoll wendet Raffael hier den Kontrast an. Zum Beispiel in dem Bilde des Ananias, der vor dem Prätor als Zeuge gegen Paulus auftritt und plötzlich erblindet; da ist in dem Gegensatz der beiden Männer das ganze Verhältnis mitgeteilt.

Von den Bildern der zweiten Stanze an unterlag Raffael dem Einfluß des Michelangelo. Die Bewegungen werden stärker, der ganze Ton geht mehr ins Heroische. Raffael war keine eigensinnige Natur, er nahm nachgiebig vielerlei von anderen Künstlern an. Aber er blieb doch darin immer persönlich, daß er niemals seine eigene Note aufgab.

Michelangelo

Das Gleichgewicht zwischen Inhalt und Form, diese ruhige Gesamthaltung der Kunst, die wir als klassisch zu bezeichnen pflegen, dauerte nur eine kurze Zeit. Der es zuerst zerbrach und dadurch eine neue Wandlung des ganzen Kunstempfindens herbeiführte, war Michelangelo.

Michelangelo hatte eine leidenschaftlich erregte Seele, die mit aller Kraft nach einem erschöpfenden Ausdruck ihrer Visionen rang. Zwei Hemmungen waren es, die in der ersten Zeit diesem Überschwang in seinen Werken entgegenstanden. Er hatte von der Antike und von Donatello die monumentale Ruhe, die Geschlossenheit der Form übernommen, und der Stein ist kein bequemes Material, um starke und rasche Bewegungen zu gestalten. Die Rücksicht des Bildhauers auf die Gesetze seiner Kunst und die Rücksicht des Steinmetzen auf sein Material hielten das Temperament des Künstlers in Schach.

Diese Hemmungen hätten vielleicht überhaupt nicht lange standgehalten, aber es kam ein besonderer Umstand dazu, um sie recht schnell zu beseitigen. Michelangelo, der nach Rom berufen war, um dem Papste Julius II. noch bei seinen Lebzeiten ein Grabdenkmal mit vielen Figuren zu errichten, und der diese Arbeit auch schon begonnen hatte, wurde dann wider seinen Willen von dem Papste gezwungen, die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle zu übernehmen. Bei diesen Wandbildern tritt die plastische Phantasie des Michelangelo zutage. Der ganze Reichtum an statuarischen Einfällen, die in dem Künstler lebten, wird ausgeschüttet. Namentlich die Jünglingsfiguren, mit denen er die von ihm erfundene Architektur der Decke

Abb. 128. Michelangelo: Erschaffung des Lichtes und des Menschen

schmückte, sind durchaus skulpturell gedacht. Aber diese Skulpturen wurden eben gemalt. Alle Rücksichten und Widerstände, die sich bei der Arbeit in Stein ergeben hätten, fielen ohne weiteres fort. Die Materie setzte der Phantasie keine Schranken. Ihre Schwere war aufgehoben. So mußte Michelangelo die Sixtinische Kapelle als ein anderer verlassen, als er sie betreten hatte.

Wenn man die Wandbilder der Sixtinischen Kapelle mit den Gemälden der ersten vatikanischen Stanzen des Raffael vergleicht, so stellt sich als ein wesentlicher und entscheidender Unterschied heraus, daß in den Gemälden des Raffael überall architektonische Ruhe, in den Gemälden des Michelangelo überall stürmische Bewegung, innere und äußere Bewegung herrschte. Damit hat denn der Meister der klassischen Tendenz bereits den Rücken gekehrt.

Die Wahl der Stoffe zu diesen Bildern war dem Künstler freigestellt, und es sind also, was in der alten Kunst durchaus nicht immer zutrifft, schon die Stoffe für ihn bezeichnend.

Er wählt als Thema zwar den kirchlichen Gedankenkreis, der die Geschichte der Menschheit vom Sündenfall über die Erlösung hin bis zum Jüngsten Gericht darstellt, aber für die Bilder der Erlösung, für die eigentlich im engeren Sinne christlichen Bilder, war zunächst kein Platz vorhanden, da die Wand mit anderen Darstellungen bemalt war. So waren sein eigentlicher Stoff die Bilder aus dem Alten Testament, die Geschichte der ersten Menschen, die Sintflut, die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel, die als Symbole für die Rettungen der Kirche standen. Zu diesen Bildern fügte er dann die Bilder der Menschen hinzu, die, als besonders begnadet, Christus und die Erlösung vorausgeahnt hatten, gewissermaßen Christen vor Christus gewesen waren, die Propheten des jüdischen und die Sibyllen des heidnischen Altertums, um die sich die der Erlösung harrenden Geschlechter der Menschen gruppierten.

Es war häufig der Fall, daß Michelangelo an den Stoffen der Evangelien, an diesen Stoffen, die durch Jahrhunderte der Gegenstand christlicher Kunst gewesen waren, vorüberging. Schon seit Anfang des Quattrocento hatte freilich eine ganze Reihe von Künstlern die Stoffe aus dem Alten Testament bevorzugt, gerade die Künstler, die auf lebendige und reiche Formen ausgingen, und denen die einfachen Szenen aus dem Leben der Maria und Christi nicht genug Gelegenheit boten, ihre besonderen künstlerischen Absichten zu verfolgen. Bei Maria kam neben diesem Motiv gewiß noch ein anderes zur Geltung. Sanftmut und Innigkeit lagen seinem feurigen Temperamente nicht.

Abb. 129. Michelangelo: Jeremias

Da gaben ihm die Stoffe, die er wählte, denn doch Gelegenheit, ganz andere, höhere und ihm besser vertraute Eigenschaften der Menschen zu
Abb. 129 zeigen. Jehovah, der durch den leeren Raum daherbraust und mit der Be-
Abb. 130 wegung einer Hand Welten schafft, Jeremias, der mit der Inbrunst einer großen Seele dem Schmerze über das Schicksal eines Volkes nachhängt, Jonas, der, aus dem Bauche des Walfisches gerettet, in verzückter Seligkeit das Licht der Sonne begrüßt, alle diese überlebensgroßen Männer und Frauen, die grübelnd oder schauend das Heil der Menschheit suchen, das waren Gestalten, die zum Empfinden des Michelangelo sprachen und die er mit seiner eigenen Seele zu beleben vermochte.

Wenn man an den tiefen Gegensatz zwischen dem ganzen Seelenleben der Menschen des Nordens und der Menschen des Südens denkt, an den tiefen Unterschied, den wir uns am besten durch den Vergleich des griechischen Tempels und der gotischen Kirche klarzumachen vermögen, und den etwa die Worte Ruhe und Sehnsucht kennzeichnen, so wird man nicht zweifeln können, daß die Werke des Michelangelo und der Geist, der diese Werke geschaffen hat, dem nordischen Empfinden näherstehen als dem südlichen. Wenn man in Florenz die Kirchen und Klöster durchwandert hat und dann in die Medicikapelle des Michelangelo tritt, so empfindet man ihn als Fremden im Kreise seiner Volksgenossen. Diese bis zum Schmerzhaften gesteigerte leidenschaftliche Sehnsucht, die er auch schon in den Menschengestalten der Sixtinischen Kapelle zum Ausdruck bringt, ist weder der antiken noch der italienischen Kunst eigen, während unter den in der Form nicht selten unbeholfenen Künstlern des Nordens so mancher ist, aus dessen Schaffen sie spricht, ganz abgesehen davon, daß sie es ist, die in der gotischen Architektur nach Ausdruck ringt und ihren Ausdruck gefunden hat.

Gestalten von einer solchen inneren Lebensfülle die überzeugende äußere Form zu geben, das ist die höchste und schwerste Aufgabe aller Kunst. Wer die Gestalten seiner inneren Welt vergegenwärtigen will, der muß über alle Formen der Natur frei gebieten, weil er nicht nach der Natur, sondern im Wettstreit mit ihr die Farben mischt.

Michelangelo hatte die Herrschaft über den menschlichen Körper durch ein immer erneutes anatomisches und künstlerisches Studium gewonnen. Unter allen, die vor ihm waren, und allen, die nach ihm kamen, ist nicht ein einziger gewesen, der sie in demselben Maße besaß. Er machte seine Studien nicht zum Zwecke eines bestimmten Bildes, sondern um sich den Organismus des Menschen vollständig klarzumachen, um den Menschen gewissermaßen auswendig zu lernen, und weil er den Menschen auswendig

Abb. 130. Michelangelo: Ezechiel

kannte, konnte er dann frei aus der inneren Fülle seiner Empfindung schaffen. Zu seinen machtvollsten Figuren konnte ihm ja auch weder die Natur die Anregung noch ein Modell die Stellung geben.

Das erste Werk, das der Künstler nach der Vollendung der Sixtinischen Kapelle in Angriff nahm, waren die Figuren des Grabmals für den Papst Julius. Dieses Grabmal war lange vorher geplant worden, und nur eine Intrige seiner Gegner hatte den Papst vermocht, diesen Lieblingsplan gegenüber der Ausmalung der Kapelle zurückzustellen. Aber es war mit ihm gegangen wie mit allen Projekten des Michelangelo. Seine leidenschaftliche Phantasie trieb ihn nicht nur in einzelnen Figuren, sondern auch in der Anlage des ganzen Werkes immer ins Übcrlebensgroße. Bei dem ersten Entwurf nahm er gar keine Rücksicht auf die realen Verhältnisse, auf Mittel und Zeit. So wuchs ihm aus der Idee dieses Grabdenkmals ein mächtiger Freibau mit vier kolossalen und vielen kleineren Figuren. Was er schließlich am Ende seines Lebens aufbaute, war eine ziemlich kümmerliche Wanddekoration, in die sich die Figur des Mose durchaus nicht einfügen will. Die Gestalten der Sklaven, die für das große Monument geplant waren, sind an dem klcinen überhaupt nicht zur Verwendung gekommen.

Abb. 131 Der Mose ist zu derselben Zeit und aus demselben Gefühl heraus entstanden wie die Propheten in der Sixtina. Nur daß es sich hier nicht um ein Sinnen und Schauen eines einsamen Sehers handelt, sondern um die leidenschaftliche Erregung eines energischen Mannes, die sich in die Tat umsetzen will. Michelangelo hat den Moment gewählt, in dem Mose vom Sinai herabsteigt und den Götzendienst seines Volkes sieht. Der Zusammenhang des Werkes verlangte an dieser Stelle eine sitzende Statue, aber es war sehr schwierig, gerade diese Situation durch einen sitzenden Menschen auszudrücken. Der Künstler hat dieses fast unlösbare Problem bezwungen. Er läßt den Mose auf einem Fclsblocke sitzen, aber er läßt schauen, wie die grimmige Erregung ihn aus dieser Ruhe heraustreibt. Sie arbeitet nicht nur in den großartigen Zügen des genialen Antlitzcs und in den fast nervösen Händen, sondern der Fuß ist schon zum Aufstehen angesetzt. So sieht man, freilich nur, wenn man die Statue richtig von der rechten Seite aus betrachtet, nicht nur die gegenwärtige Situation, sondern man sieht auch die kommende voraus. Im nächsten Augenblick wird dieser Mann aufschnellen und seinen heiligen Zorn in flammenden Blicken und Worten über sein Volk ausgießen. Auf diese Weise hat Michelangelo die Energie und die Tat, die er zeigen wollte, mit der monumentalen und plastischen Ruhe, die durch die Stelle der Statue bedingt war, in Einklang gebracht.

Abb. 131. Michelangelo: Mose

Wenn auch der Mose erst in einer späteren Zeit fertiggestellt worden ist, so stammt doch die Idee sicher aus der Zeit vor oder während der Arbeit an der Sixtina. Diese Figur ist aber auch die letzte, in der sich Michelangelo durch das Material und die übliche Technik der Skulptur binden ließ. Sobald er durch die Malereien in der Sixtina sich an das rücksichtslose und freie Aussprechen seiner Phantasie gewöhnt hatte, konnte er sich in diese Grenzen seiner eigentlichen Kunst nicht mehr fügen. Zwar die plastische Geschlossenheit der Figuren und Gruppen behielt er nicht nur bei, sondern betonte er sogar immer mehr und mehr, aber er nahm bei der Erfindung keine Rücksicht mehr auf die Sprödigkeit des Materials und der handwerklichen Ausführung. Er konnte sich überhaupt in die übliche Ausführung, die nach einem ausführlichen Modell das Werk in den Stein übertrug, nicht mehr schicken. Das ging seinem Temperament und seinem steigenden Ehrgeiz zu langsam. Er wollte seine Gestalt unmittelbar aus dem Marmorblock herausholen. Diese Absicht war ebensowenig ausführbar, wie es die übergroßen Projekte des Künstlers gewesen waren, und hier lag eine zweite Ursache für die Tragik in dem Leben dieses Gewaltigen. Wie das Riesige seiner Projekte es verhinderte, daß auch nur eines ganz nach der Absicht des Künstlers durchgeführt wurde, so verhinderte es dieses leidenschaftliche unmittelbare Losgehen auf den Block, daß auch nur eine seiner Statuen ganz fertig wurde. Aber gerade dadurch, daß alles Genie und alle Kraft offenbar nicht ausreichten, die Intentionen, die hier gestaltet werden sollten, ohne Rest auszudrücken, wird ihr Überlebensgroßes, ihr Prometheisches mit so erschütternder Gewalt dem Beschauer vor die Seele geführt.

Vgl. Abb. 7 Die Sklaven von dem Grabmal des Papstes Julius gehören schon zu diesen unvollendeten Werken, zu den Werken des Michelangelo, in denen er durchaus neuschöpferisch war, in denen er seine Kunst zwang, Dinge auszudrücken, die es keinem früheren Künstler zu geben gelungen war.

Es sind kraftvolle, junge Männer, die gefesselt sind und aus den Fesseln heraus sich zur Freiheit heben und gegen die Fesseln ankämpfen. Die Situationen sind eigentlich realistisch; diese Sklaven sollen offenbar als Darstellungen der von dem Papste Julius besiegten Feinde gelten, aber Michelangelo hat bei der Darstellung des Wirklichen nicht haltgemacht. Die schmerzliche Sehnsucht, mit der diese Menschen in die Freiheit streben, diese schmerzliche Sehnsucht, die ohne Hoffnung ist, weil die Fesseln die starken Körper hilflos machen, die hat der Künstler aus seinem eigenen Erleben, aus seinem tiefsten und heiligsten Erleben hineingegossen. Was er hier gibt, sind Menschen, deren Seele sich aufschwingen möchte und die das

Abb. 132. Michelangelo: Medicikapelle (Florenz)

Leben tötet. Vielleicht kann man sagen, Michelangelo hat hier das Leben des Menschen in einem Gleichnis dargestellt. Man darf allerdings dabei nicht an eine bewußt gewordene Absicht denken: eine Stimmung, seine Grundstimmung ist in diese Gestalten einfach hineingeströmt. In dieser inneren Bedeutung liegt der Wert, der unvergleichliche Wert der Gestalten. Wer hier nur die gefesselten Feinde des Papstes Julius und die interessante Erfindung und Arbeit sieht, der kommt an das Eigentliche der Kunst dieses Meisters nicht heran. Michelangelo kann Aufträge annehmen und ausführen, aber was er gibt, ist am letzten Ende persönlichstes Erlebnis.

Abb. 132 Die höchste Stufe hat Michelangelo in der Grabkapelle der Medici in Florenz erreicht. Auch hier mußte der ursprüngliche Plan vielfach verändert und jedesmal verkleinert werden, aber das Schicksal des Werkes war insofern glücklicher, als Michelangelo doch den ganzen Raum selbst schaffen und die am Ende übriggebliebenen Figuren selbst aufstellen konnte.

Niemals sind Statuen schöner in eine Architektur hineingesetzt worden als in diesen Bau des Michelangelo. Sie sind nicht als ein Fremdes den Formen des Baues hinzugefügt, sondern sie sind die notwendigen und geforderten Pointen, in die diese Formen auslaufen müssen. Gegenüber dieser rein artistischen Bedeutung wird die Frage danach, was diese Figuren inhaltlich bedeuten, fast gegenstandslos. Michelangelo brauchte für die beiden Grabdenkmäler, die einander gegenüber an den Wänden der Kapelle aufgestellt wurden, schräg liegende bewegte Figuren.

Vor den üblichen Allegorien, mit denen man etwa die Tugenden der Verstorbenen hätte preisen können, schrak er zurück, um so mehr, da diese beiden Glieder des Hauses Medici ihm nicht nur als politische Gegner verhaßt, sondern auch menschlich verächtlich waren. Er brauchte überdies Gestalten, die starke Kontraste der Umrisse und der Bewegungen ermöglichten, bei aller Symmetrie und Gleichwertigkeit, die sie trotzdem haben mußten. So wählte er die Gestalten, in denen die Tageszeiten ausgedrückt wurden. Morgen und Abend, Mittag und Mitternacht, das sind zugleich Ost und West, Süden und Norden. Ihr Zusammen bedeutet also die ganze Welt, die über die Toten klagt. Alle Gestalten mußten, wie gesagt, liegend dargestellt werden und sich dem großen Umriß der ruhigen Architektur unterordnen. Innerhalb dieses Umrisses hatte der Künstler aber die größte Freiheit, durch starke Überschneidungen die Körper bewegt und interessant zu gestalten und durch Gegensätze die Symmetrie aufzuheben. Die Nacht ist eine mächtige Frauengestalt, die in voller Ruhe dargestellt ist, der Tag ein Mann, dessen ganzer Körper kraftvolle Tätigkeit ausdrückt, trotzdem er

Abb. 133. Michelangelo: Pietà (Florenz, Dom)

dieselbe Stellung einnimmt wie die Frau. Den Morgen stellt eine Frauengestalt dar, in deren Glieder sich nach dem Schlafe die Lebenskraft neu zu regen beginnt, den Abend ein Mann, dessen starke Glieder der nahende Schlummer zu lösen anfängt. So kontrastieren nicht nur die Gestalten auf jedem der beiden Denkmäler gegeneinander, sondern auch die Gestalten auf beiden Werken über das Kreuz: Ruhe und Bewegung ist einmal in der männlichen und einmal in der weiblichen Gestalt zum Motiv geworden. Diese Figuren überwiegen so, daß die Porträtgestalten der beiden Männer, zu deren Gedächtnis die Grabdenkmäler errichtet sind, vollständig zurücktreten.

Es war vorhin gesagt worden, daß in diesen Gestalten die Formen der Architektur ihre Vollendung gefunden haben. Ebenso hat in ihnen auch die Stimmung des Raumes ihren letzten und deutlichsten Ausdruck erhalten. Man hat mit Recht bemerkt, daß in den Bewegungen und in dem Ausdruck dieser Gestalten etwas tief Schmerzliches ist, das durch ihre Bedeutung durchaus nicht begründet wird, und man hat gemeint, daß auch hier Michelangelo eigentlich wieder nur seine eigentliche Stimmung verkörpert hat. Gewiß konnte der Künstler den Gestalten diesen Ton nur deshalb geben, weil er diese Stimmung empfand, aber gefordert wurde der Ton durch das Werk. Diese Figuren mußten den Sinn der ganzen Architektur, ernsten und tiefen Schmerz, zum Ausdruck bringen. Das war ganz unabhängig von ihrer sonstigen Bedeutung. Wie der Maler in das Bild in einer Grabkapelle klagende Farben, so durfte Michelangelo in diese Architektur klagende Formen hineinbringen. Das sind Dinge, die mit den realistischen Motiven gar nichts mehr zu tun haben, reine Stimmungswerte, mit denen der Künstler ohne Vermittlung des Verstandes unmittelbar auf die Seele wirkt. Und wie Michelangelo hier gewirkt hat, das hat und wird jeder erfahren, der diesen Raum betritt und auf sich wirken läßt.

Je älter Michelangelo wurde, desto leidenschaftlicher wurde seine Empfindung und desto ungeduldiger sein Schaffen. Immer kühnere Aufgaben stellte sich nun der alternde Mann, und immer weiter bleibt die verminderte Kraft vom Ziele fern. Wollte er vorher die einzelne Figur aus dem Stein holen, ohne den langsamen Weg über das Modell hin zu machen, so forderte er jetzt von sich dasselbe für ganze Gruppen. Eine Kreuzabnahme mit vier
Abb. 133 starkbewegten Gestalten sollte auf diese Weise unmittelbar aus dem Block erwachsen. Sie ist ein Torso geblieben, aber gerade in dieser Gestalt ist sie das rechte Erinnerungsmal über dem Grabe dieses feurigen Geistes geworden.

Die Werke des Michelangelo waren Werke eines Einzelnen und Einzigen, und eines so Unvergleichlichen, daß am wenigsten aus ihnen sich Normen

und Regeln für andere Künstler ziehen ließen; aber weder die Künstler, die ihn umgaben, noch die der Generation, die folgte, hatten dafür das rechte Gefühl: sie machten aus der Linie, die als Äußerung eines Temperaments entstanden war und ihr Recht hatte, aus einer Linie, die nur deshalb lebte, weil eine fast übermenschliche Kraft der Empfindung sie gezogen hatte, sie machte aus dieser Linie eine Modelinie, gegen deren Größe die Kleinheit ihrer Empfindung und die Winzigkeit des inneren Gehaltes einen grotesken Kontrast bildeten. Die starke äußere Bewegung der Gestalten, die bei Michelangelo die notwendige Folge einer großen inneren Erregung gewesen war, wurde nun Selbstzweck oder Mittel, eine solche innere Erregung vorzuspiegeln und dadurch den Beschauer zu erregen. Das ganze italienische Barock beruhte auf einer solchen Benutzung der Formen des Michelangelo. Das ist der Grund, weshalb man den Meister als Vater des Barock bezeichnen kann. Man mag diese Bezeichnung gelten lassen, muß aber dann das Kind als ein sehr ungeratenes bezeichnen, das seinem Vater nicht im Inhalt der Tüchtigkeit nachstrebte, sondern nur dem Schein nach, und das aus den Gebärden eines großen Menschen gesprcizte Allüren machte.

ARCHITEKTUR

Bramante

Das, was man im strengen Sinne des Wortes „Hochrenaissance" nennen kann, ist ein sehr, sehr kurzer Zeitraum. Höchstens drei Jahrzehnte, in die überdies noch nachklingend die Frührenaissance hineinreicht, und in der vorklingend schon das Barock sich ankündigt. Es ist, weltgeschichtlich gesprochen, mehr ein Augenblick als eigentlich eine Periode. Der Augenblick, in dem in Rom Bramante, Raffael und Michelangelo nebeneinander wirkten.

Als Bramante um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nach Rom kam, fand er gerade die ersten Bauwerke vor, in denen der neue Geist sich aussprach, die zu dem Quattrocentopalast von Florenz sich verhielten wie die Fresken des Raffael zu denen des Ghirlandaio: die Cancelleria und den Palazzo Girand. Die Berührung mit den klassisch ein- *Abb. 134* fachen und großen Resten des alten Rom hatte ihrem unbekannten Erbauer all das verleidet, was in der Quattrocento-Architektur von Spielerischem, Schmuckreichem, Vereinzelndem gelebt hatte. Er war auf das Wesentliche, auf den Gesamteindruck ausgegangen. Die Quader hatte ihr Einzelrecht verloren, mußte sich mit allen anderen zur fast glatten Mauer zusammenfügen. Selbst die gliedernden Pilaster waren so niedrig im Relief und so schmal, daß sie nur ganz wenig hervortraten. Alles war auf die Schönheit

Abb. 134. Die Cancelleria

Abb. 135. Bramante: Sa. Maria delle Grazie in Mailand

der Proportion, die Reinheit der Linien gestellt. Man fühlt schon diesem Bau an, was kommen wird, wie die Masse als das Wichtige auch den Rest der schmückenden Gliederung noch abstreifen und nur noch wohlprofilierte Tür- und Fensterrahmen ihre glatte Einheitlichkeit durchbrechen werden.

Bramante kam aus Mailand. Von Anfang an hatte der zentrale Kuppelbau sein Ziel gebildet, an dem sich seit Brunelleschis Pazzikapelle die Architekten des Quattrocento immer wieder versucht hatten. In der Kirche Maria delle Grazie hatte er die Aufgabe mit den Mitteln der lombardischen Baukunst gelöst: aber die Kuppel steckt in einem achteckigen, flachgedeckten Turm, und der Bau hat seinen eigentlichen Reiz in der feinen und zierlichen Dekoration und nicht in der Konstruktion selbst. Im Pantheon erwachten ihm ganz neue Möglichkeiten: diese reinste Form der Kuppel nicht nur zu bauen, sondern sie auch in ihrer ganzen Reinheit nach außen hervortreten zu lassen, nur durch die gebaute Form, nicht durch Dekoration zu wirken. Das kleine Tempelchen bei Pietro in Montorio ist der erste Versuch. Der Neubau von St. Peter sollte die herrliche Vollendung werden.

Abb. 135

„Das Pantheon auf die Konstantinbasilika zu setzen", das war es, was ihm für die erste Kirche der Christenheit vorschwebte. Die ungeheure Größe der altrömischen Baugesinnung hatte ihn erfaßt, war, nach Jahrhunderten, wieder in einem genialen Manne lebendig geworden. Wie die bildnerischen Visionen Raffaels und Michelangelos, so konnte diese architektonische nirgends anders als auf römischem Boden entstehen, nicht früher, als durch die Entwicklung im nördlichen Italien eine technische Meisterschaft errungen, als das Papsttum cäsarische Macht und cäsarische Mittel gewonnen hatte. Ein Mittelpunkt des geistigen Weltimperiums und sein ewiges Zeichen, das war die Idee der Peterskirche.

Eine halbrunde, also ganz klassische, mächtige Kuppel, deren Tambour eine Säulenreihe umgab, war als Mittelpunkt des riesigen Baues gedacht. Die Enden der kurzen Kreuzarme, die von ihr ausgingen, sollten halbrund abgeschlossen sein, vier kleinere Kuppeln zwischen den Kreuzarmen und vier mächtige Türme in den Ecken der quadratischen Baumasse die Hauptkuppel umgeben.

Das war „Hochrenaissance". Aber es ist eben bezeichnend für die kurze Dauer dieser Kunstgesinnung, daß sie nicht einmal vorhielt, bis dieser Plan durchgeführt war. Man weiß, daß Michelangelo die Kuppel umwandelte. Wer wollte ihre Herrlichkeit missen?! Sicher niemand, der einmal die schönste gebaute Form erlebt hat, der empfunden hat, wie sie „ein neuer Himmel in den Himmel ragt" (Schiller, der sie nie sah, hat diese deckende Beschreibung

Abb. 136. Die Peterskirche (vom Chor aus)

geprägt), wie alles andere, was man Kuppel nennt, ihr gegenüber platt
Abb. 136 u. 137 oder spitz wirkt. Aber die Änderungen Michelangelos, die Verdoppelung der Säulen am Tambour, das Heraufziehen der Laterne, sind schon barock. Die klassische Ruhe, die Bramantes Kuppel gehabt hätte, hat einer leidenschaftlich aufstrebenden Sehnsucht Platz gemacht.

Was Sanmicheli in Verona baute, verband mit dem Stil Bramantes die reichere Dekoration der oberitalienischen Frührenaissance, und Sansovino, der große Architekt der Bibliothek und der Loggietta von Venedig, nahm vollends nur die Schönheit der Proportion an, und dachte nicht daran, auf die Üppigkeit venezianischer Ornamente zu verzichten.

In ihrer ganzen Reinheit lebt die Idee einer klassischen Baukunst nur in einem Nachzügler fort, in Andrea Palladio, dem Meister von Vicenza. Aber er steht auch schon in so ausgesprochenem Gegensatz zu Michelangelo wie in der späteren Zeit die Klassizisten zu den Barockmeistern. Seine Art ist nicht mehr naiv, sondern bewußt, prinzipiell. Er benutzt die Antike nicht wie Bramante, um seine Empfindung und Form zu veredeln, er nimmt sie als Muster an. Das unterscheidet ihn von den Meistern der „Hochrenaissance". Ein äußeres Zeichen dafür gibt die Rolle, die bei ihm die Säule spielt. Arkaden, wie er sie baut, säulengetragene, giebelgedeckte Vorhallen, wie er sie vor die Häuser legte, hätte weder Bramante noch einer seiner Nachfolger geschaffen. Sie sind von ihm auf die späteren Klassizisten übergegangen. Das bezeugt, daß sie einem Sinn zusagen, der die Antike anders betrachtet als ihre unmittelbaren Erben.

VENEDIG

Einen anderen Gang der Entwicklung als in Rom nahm die Kunst der Hochrenaissance in Venedig. Wenn die Kunst, die in Florenz sich von der Tiefe und Größe der alten Zeit bis zur Eleganz und Zierlichkeit entwickelt hatte, in Rom die große Form gewann, so gewann sie in Venedig die schöne Farbe. In Rom entwickelte sich im Anschluß an die große Rasse und an die großen Werke der Antike die monumentale Linie, in Venedig durch den Einfluß dieser wundersamen Atmosphäre das reiche und klingende Kolorit.

Venedig hatte von jeher eine Ausnahmestellung eingenommen und sich auf eine besondere Mission vorbereitet. Als das Quattrocento die Malerei auf die Schilderung der Natur zurückführte, hatte Venedig auf solcher Grundlage eine eigenartige Kunst entwickeln müssen, weil sich seine Luft von der der übrigen Kunststädte unterschied und die malerische Empfindung

Abb. 137. Die Peterskirche (Inneres)

einer Künstlerschaft, die Wirklichkeit geben will, selbstverständlich von der Luft abhängig ist, in der sie lebt. Giovanni Bellini hatte mit der herben Art des Mantegna begonnen und, ohne viel von der Strenge der Form zu opfern, den besonderen Ton von Venedig zuerst getroffen. Immer freier und stärker hatte sich dann das malerische Gefühl bei den Venezianern entwickelt, immer mehr hatte die besondere Feinheit des Farbengefühls Ausdruck in der Kunst erstrebt, und in der Hochrenaissance wird jetzt die Farbe der herrschende Faktor. Der Maler sieht nicht Dinge und Gestalten ihrer Form nach und belebt sie dann durch natürliche Färbung, sondern er sieht von vornherein ein Bild, ein bestimmtes Verhältnis von Farbe und Licht.

Die Art des Schaffens ist für den Maler in diesem Sinne ganz anders als für den Maler der älteren Zeit. Der frühere Maler entwarf das Bild in Linien und fügte dann die Farbe hinzu, die sich aus der Annahme einer bestimmten Beleuchtung ergab. Der Maler im Sinne der Venezianer entwarf sein Bild von vornherein als Farbenfleck. Das erste ist nicht eine Skizze in Linien, sondern entweder eine Farbenskizze oder eine Skizze in schwarz und weiß, in der nicht die Formen, sondern nur das Verhältnis von Licht und Schatten, von warmen und kalten Tönen festgelegt wird. Das, was den früheren Maler zunächst interessierte, Form, Zeichnung, Ausdruck, alles das kommt jetzt erst in zweiter Linie in Betracht und kann nur soweit in Betracht kommen, wie es die malerische Konzeption erlaubt.

Wenn in diesen Sätzen, soweit das überhaupt möglich ist, eine Vorstellung von der Umwandlung des ganzen künstlerischen Gefühls gegeben ist, die im sechzehnten Jahrhundert in Venedig erfolgte, dann wird dem Betrachter auch einleuchten, inwieweit und warum diese künstlerische Bewegung die gegebene Parallele zu der Entwicklung ist, die wir in Rom gefunden haben. Der Vergleichspunkt liegt in dem Streben nach Vereinfachung und nach Größe. Die Monumentalität konnte erreicht werden durch die Linienführung der Gruppen, und sie konnte erreicht werden durch die Führung des Lichtes. Beides ist vorgebildet in dem Abendmahl des Lionardo da Vinci, eines Meisters, der die beiden Mittel mit großer Virtuosität benutzte.

Ebenso wie die lineare Komposition es ermöglichte, Haupt- und Nebensache zu unterscheiden, Wichtiges zu betonen und Unwichtiges in den Hintergrund zu stellen, genau so, ja vielleicht noch bequemer und einfacher konnte das die koloristische Komposition. Darin liegt das Moment, das die Entwicklung Venedigs mit der Entwicklung Roms verbindet. Man kann fast behaupten, daß für die Entwicklung der folgenden Periode sogar die Entwicklung in Venedig wichtiger geworden ist. Denn in der Kunst der

Barockzeit, die dieses Zusammenziehen eines Werkes zu einer großen Masse, zu einem einheitlichen Eindruck, als wichtigstes Kunstprinzip stabiliert, übernimmt die Malerei die Führung, und ihre großen Meister knüpfen an die Malerei Venedigs an.

Man kann die Parallele sogar noch ein wenig weiter führen und kann sagen: ebenso wie dann in Rom die Linie oder die Form durch Michelangelo schließlich ein Mittel zum Ausdruck einer ganz subjektiven Stimmung wird, ebenso ist es die Farbe in Venedig geworden; besonders in der Kunst des Giorgione.

In Venedig war der Verweltlichungsprozeß, den man überall in Italien während des Quattrocento verfolgen kann, mit besonderer Schnelligkeit vor sich gegangen. Die Stadt hatte einen großen Teil der Kunstbewegung der Renaissance gar nicht mitgemacht. Was Giotto und was die erste Hälfte des Quattrocento geschaffen hatte, war ohne wesentlichen Einfluß auf Venedig geblieben. In dieser Zeit, als die Kunst Italiens, und man kann sagen die Kunst der Welt, durch ein besonders inniges religiöses Gefühl belebt war, hatten die alten Venezianer an dem alten Glauben und an der alten formelhaften Kunst festgehalten. Als dieser alte Glaube, der durch die Generationen der Eroberer in seiner ganzen Strenge erhalten wurde, nun unter dem Regiment der Erben zu wanken begann, stürzte er schnell zusammen, und nichts Neues trat an seine Stelle. Diese Erben ließen der Weltfreude und Genußsucht, die so lange durch grausam aufrechterhaltene, starre Gesetze zurückgedrängt worden war, die Zügel schießen. Diese lebensfrohe Aristokratie von Venedig hatte genug Kultur, um ihrem Treiben eine schöne Form zu geben und die Kunst in ihren Dienst zu ziehen. Wohl blieben nach wie vor auch religiöse Aufgaben zu lösen; nach alter Sitte wurden Altartafeln gestiftet, und einige der schönsten Werke der christlichen Kunst sind gerade in dieser Epoche entstanden. Aber im großen und ganzen war den Venezianern der religiöse Inhalt und der Inhalt überhaupt gleichgültig geworden. Was sie wollten, war Schönheit der Formen und leuchtende Pracht der Farbe. Die Kunst war nicht heilig, sondern sollte weltlich das Leben schmücken. Entweder entnahmen die Maler also die Stoffe der Wirklichkeit, schilderten, ohne einen bestimmten Vorgang zugrunde zu legen, die Schönheit der Welt und die Schönheit der Frau, oder sie benutzten religiöse Stoffe als Vorwand für dieselben Schilderungen. Im Grunde war es, wie man ihre Bilder auch nannte, immer Venedig, sein Reichtum, der Glanz seines Lebens und seiner Feste, der Reiz seiner Frauen, was den Stoff der Gemälde bildete.

Giorgione

Am Anfang der Reihe dieser Maler steht Giorgione, der früh verstorben und nur in wenigen beglaubigten Werken bekannt, fast zu einer Art von

sagenhafter Figur geworden ist. Aber das wenige, das wir von ihm kennen, genügt, um ihn als ein einziges begnadetes Genie zu erkennen, und um zu sehen, daß die venezianische Kunst ihr Feinstes ihm verdankt.

Abb. 138 Schon ein Jugendwerk, die Madonna, die er für die Kirche seines Heimatortes Castelfranco gemalt hat, läßt bei allem Anklingen an die Madonnen seines Lehrers Giovanni Bellini eine eigene und unvergleichlich fein organisierte Natur empfinden. Die zarte Anmut der Formen und Bewegungen, die schöne Landschaft, die wichtiger mitspricht als in den Werken der älteren Meister, der reine Klang der Farben geben dem Bilde einen Reiz, den man am besten als musikaliseh bezeiehnen wird. Man fragt nämlich nicht nach dem Dinglichen, nach Auffassung, Charakteristik, Komposition, und nicht nach dem Stofflichen, Natürlichkeit und Wahrheit, sondern das Bild zieht unmittelbar in die träumende Seele wie eine Melodie.

Und dieses musikalische Element tritt in den späteren Werken Giorgiones noch deutlicher hervor. Man glaubt jetzt, sie deuten zu können und hat für einige von ihnen ziemlich entlegene Mythen des Altertums als Stoffe wahrseheinlich gemacht. Aber für ihre Wirkung ist damit nichts gewonnen; wer sie als Erzählungen fassen will, wird immer betrogen sein. Ihr eigentliches Wesen ist wie das einer Melodie unaussprechbar. Melodien aus Landschaften und Menschen, das ist noch immer die beste Bezeichnung für sie. Oder man kann etwa nach dem Vorgange der Lieder ohne Worte sagen, sie sind Bilder ohne Stoffe. Selbst für eine ruhende Venus ist eigentlich der Name der Göttin ohne Bedeutung.

Von allen Künstlern der Renaissance ist Giorgione derjenige, der sich am vollständigsten von der Kirche und der Tradition losgelöst hat. Die vor und um ihn waren vielleicht ebenso weltlich gesinnt, aber sie gossen ihre Weltfreude in die bestellten und üblichen Bilder mit religiösen Stoffen oder hier und da in mythologische. Giorgione gibt sie rein.

Seiner Seele bedeutete die Landschaft besonders viel. Sie ist ihm nicht nur ein verwertbarer Hintergrund, sondern ein Werk für sich selbst. Er empfindet nicht nur ihre äußere Stimmung, sondern ihre innere. Sie weckt in ihm einen Klang, den er in seinem Bild ausdrückt. Diese veränderte Stellung zur Landsehaft wird unmittelbar sichtbar dadureh, daß er nicht die Gestalten die Bildfläche beherrsehen läßt und die Landschaft hinzufügt, sondern daß die Landschaft die Fläche ausfüllt und die Größe die Figuren so weit herabgedrückt ist, daß sie in ihr stehen können. Dadureh erst ist auch die malerische Einheit ermöglieht, die er braucht, während bei der älteren Anordnung die Figuren in anderer Beleuchtung stehen als die Landschaft

Abb. 138. Giorgione: Madonna (Castelfranco)

und oft aus dem Tone herausfallen. Bei Giorgione ist seiner ganzen Absicht nach diese Einheit des Klanges, dieses Zusammengehen von Natur und Mensch, von größter Bedeutung. Dieses Musikalische des Bildes ist ihm so sehr die Hauptsache, daß er keineswegs die täuschende Natürlichkeit in Farbe und und Licht sucht, sondern alles der gewollten ausdrucksvollen Schönheit des Ganzen unterordnet. Gerade darin wird sein Beispiel von so großem Einfluß auf die jüngeren Genossen der Schule und alle Nachfahren.

Wie aber im Grunde die Wirkung der Werke des Giorgione von dem Stoff unabhängig ist, das zeigen am besten die wenigen erhaltenen Bildnisse von seiner Hand. Man trete vor das ganz schlichte Jünglingsporträt der Berliner Galerie mit dem ernsten Träumergesicht und den großen Augen: gleich klingt bezaubernd die innere Melodie einer begnadeten Seele heraus.

Diesem Poeten, der die Freiheit der Kunst dazu benutzte, um ein reiches Empfindungsleben, um den Schatz seiner eigenen Seele auszusprechen, stand Palma Vecchio gegenüber, der in gewisser Hinsicht die bezeichnendste Erscheinung für Venedig ist und den man den allerweltlichsten Maler nennen könnte.

Palma

Palma Vecchio war so recht der Maler der venezianischen Frau oder, richtiger gesagt, der Frau, wie sie der Venezianer liebte. Man braucht nur einen Blick auf die Gestalten zu werfen, die er malte, um zu wissen, daß sie nicht der stolzen Gesellschaft von Venedig angehörten, in der für die Dame die abschließende Strenge Tradition blieb. Die Frauen, die Palma Vecchio malte, waren die Kurtisanen, die in dem fröhlichen Treiben in Venedig eine Rolle spielten. Man liebte diese großen Frauen mit den breiten Formen, mit den zarten Farben und dem rötlich gefärbten reichen Haar. Wir wissen aus den zeitgenössischen Berichten über das Leben in Venedig, wie diese Frauen ihren Körper pflegten und wie diese Pflege eigentlich ihr ganzes Leben ausfüllte. Wir haben Beschreibungen davon, wie sie stundenlang auf den flachen Dächern ihres Hauses sitzen, das Gesicht von einem Hut beschattet, die feuchten Haare über die Ränder des Hutes ausgebreitet, um das Haar zu bleichen und ihm den Modeton zu geben, und es bedarf keines weiteren Berichtes, daß solche Frauen weder besondere Gaben des Geistes noch der Seele entwickelten. Diese sind es, die Palma Vecchio malte. Nicht nur Menschen, die nichts Höheres bedeuteten, sondern Menschen, deren Vorzug und Tugend einzig in ihrem Äußeren lag. Er malte keine Handlung, sondern Existenzen, keine Stimmungen, sondern schöne Formen. Gerade seine Bilder lassen tief in die Stimmung der venezianischen Gesellschaft hineinblicken, denn solche Dinge entstehen nicht durch Zufall, sondern

Abb. 139. ***Tizian: Madonna Pesaro***

erwachsen notwendig nur auf einem bestimmten Boden. Daß ein Künstler, der innerlich so wenig gab, um so mehr auf ästhetische Reize bedacht sein mußte, ist klar. Sinnliche Schönheit des Tones und eine feine und elegante Pinselführung schmeicheln diese Bilder des Palma Vecchio dem Auge des Beschauers leicht ein.

Tizian Ihren Höhepunkt erreichte die Kunst Venedigs in Tizian, der sicher weniger tief und fein als Giorgione war, aber in einem langen und glücklichen Leben gerade im Gegensatz zu diesem Meister dazu kam, alles, was in ihm lag, zur Entwicklung zu bringen.

Tizian gehört nicht mehr zu der Familie der alten Meister, die ein Gedanke und eine Stimmung vollständig ausfüllt. Ein lebhaftes und sinnliches Temperament, eine reiche und vielstimmige Natur, konnte er verschiedene und entgegengesetzte Stimmungen innerlich miterleben und deshalb überzeugend darstellen. Er konnte, namentlich in einigen Jugendwerken, zart und musikalisch sein wie Giorgione, er konnte sich weltlich für Frauenschönheit begeistern wie Palma Vecchio und den venezianischen Nobili die prächtigen Leiber ihrer Kurtisanen abkonterfeien, und er konnte die ergreifendsten und erhebendsten Szenen der heiligen Geschichte ergreifend und erhebend vergegenwärtigen. Es gibt nur einen Künstler, den man in dieser Vielseitigkeit dem Venezianer an die Seite stellen kann, und das ist Peter Paul Rubens, der ihm in mehr als einer Hinsicht menschlich und künstlerisch verwandt ist.

Die neuen malerischen Ausdrucksmittel, die volle Beherrschung der Perspektive und der Verkürzungen erlaubte eine pragmatische Darstellung, wie sie die Kunst bisher nicht gekannt hatte. Tizian kann die Himmelfahrt der Maria wie ein wirkliches Ereignis malen. Er benutzt in der „Assunta" diese Mittel noch ganz zur Versinnlichung der Stimmung, im Dienste der religiösen Idee. Aus Dunkel und Unruhe schwebt die Madonna zu Licht und Klarheit auf.

Aber in vielen Fällen dienen sie und sein ganzes Können doch nur der
Abb. 139 realistischen Ausgestaltung heiliger Szenen. Als Beispiel diene die Madonna der Familie Pesaro. Die Madonna mit dem Kinde sitzt erhöht wie die Madonna des Bellini und die Madonna des Giorgione. Ein hohes Postament, wie es die oberitalienischen Künstler seit je liebten, hebt sie über die Erde und damit über ihre Umgebung hinaus. Aber während bei den anderen Künstlern diese äußerliche Erhöhung der Madonna zugleich eine gewisse Entfernung zwischen ihr und den Heiligen und noch mehr den Stiftern mit sich brachte, wollte Tizian an Stelle der feierlichen Ruhe, die durch eine solche

Abb. 140. Tizian: Karl V.

Anordnung bedingt wurde, eine lebhafte Bewegung haben und die Madonna mit ihrer Umgebung und den Anbetenden in eine nahe und persönliche Verbindung setzen. Statt dem Nebeneinander der Gestalten wollte er ein Miteinander, statt der ruhigen Existenz eine bewegte Szene. Die Madonna thront auf ihrem hohen Postament nicht wie eine Heilige, die Anbetung verlangt, sondern wie eine Fürstin, die Audienz erteilt. Die Heiligen fungieren als einführende Hofleute, und die Stifter erscheinen wie durch sie zur Huldigung bei dieser Fürstin eingeführt. Dadurch kommt wieder der weltliche Zug, der in Venedig so stark hervortrat, zur Geltung, dieser weltliche Zug, der manchmal soweit geht, daß er die Anbetung der Stifter beinahe in eine Art von höfischer Visite verwandelt. Das gab, was die Venezianer wollten: heitere und festliche Pracht und üppige Schönheit.

Tizian hatte oft Gelegenheit, Bilder zu malen, in denen seine Freude an der Welt sich, ganz ungehemmt durch die Rücksichten, die ein religiöser Stoff auferlegte, aussprechen konnte. Mit dem wundervollen Jugendbild, das man „Himmlische und irdische Liebe" nennt, das aber eine viel natürlichere Lösung erhält, wenn man an eine Venus denkt, die eine spröde Schöne zur Liebe bekehren will; mit diesem schönen Jugendwerk beginnt eine Reihe von Darstellungen, in denen Tizian der Lebenslust seiner Landsleute dient, wie in seinen christlichen Bildern ihrem religiösen Bedürfnis. Besonders wichtig ist gerade auf diesem Bilde die schöne Abendlandschaft, in der Tizian wie der Genosse seiner Jugend, Giorgione, das musikalische Element der Naturstimmung zum Ausdruck bringt. Viel freier kann sich sein Temperament in mythologischen Szenen geben und in ganz frei erfundenen Bildern, wie in dem von Amoretten belebten Liebesgarten. Von diesen Darstellungen führt eine unmittelbare Verbindung zu gewissen Bildern des Rubens und dann weiter hinein bis in die Kunst des Rokoko.

Einen großen Teil der künstlerischen Tätigkeit des Tizian nimmt die Porträtmalerei in Anspruch. Tizian stand nicht wie die älteren Meister in den Diensten des Papstes oder der Großen einer italienischen Stadtrepublik; seine Kunst hatte zur Domäne die ganze Welt des Abendlandes, die mächtigsten Fürsten und Herren warben um Werke seiner Hand und vor allen Dingen um Bildnisse.

Unter den großen Porträtisten nimmt Tizian eine ganz besondere Stellung ein. Er ist weder objektiv, wie die Meister der älteren Zeit, noch ist er so persönlich, wie die großen Maler der späteren Epoche. Jede Persönlichkeit, die vor seine Staffelei trat, ließ er auf sich wirken; er ließ durch den Eindruck, den er von ihr empfing, sein ganzes Wesen bestimmen. Nicht nur,

Abb. 141. Tintoretto: Die Flucht nach Ägypten

daß er sich in jedem Falle das Kolorit durch das Wesen und die Erscheinung des Menschen diktieren ließ, sondern auch sein Malen, sein Pinselstrich wurde durch die besondere Note der Persönlichkeit bestimmt, die er wiederzugeben versuchte. Kein anderer Bildnismaler hat eine solche Mannigfaltigkeit des Tones erreicht. In dem Bilde der kleinen Strozzi im Berliner Museum hat er köstliche blühende Töne und ein loses, und man kann sagen zärtliches Pinselspiel. In den Bildern schöner Frauen hat er eine üppige Fülle der Farbe und Breite der Mache, in Bildern wie denen des Kaisers Karl V. findet er ein machtvoll ernstes Kolorit und eine imponierend großzügige Behandlung. In einigen Selbstbildnissen, namentlich in denen aus seiner späten Zeit, herrscht ein nervöser und man möchte sagen impressionistischer Ton; er arbeitet nur noch mit breiten Farbenflecken, mit denen sich eine strenge Ruhe der Form nicht mehr erreichen läßt.

Vgl. Abb. 12 u. 13

Eine ganze Reihe von Künstlern, die in Venedig schufen, aber wie die meisten venezianischen Maler nicht aus Venedig stammten, war neben Tizian tätig, unterlag seinen Einflüssen, hat aber nicht Werke hinterlassen, die denen des großen Meisters und Führers ebenbürtig waren.

Tintoretto

Auch Tintoretto hatte als Schüler Tizians begonnen. Sein Jugendwerk hat denselben leuchtenden Goldton und bewegt sich in demselben Kreis von Motiven.

Aber er bleibt nicht dabei. Er ist der erste, der dem erregenden Einfluß des Michelangelo unterliegt. Die leidenschaftliche Formensprache des großen Bildhauers mußte auf alle Künstlernaturen wirken. Die Phantasie des Künstlers — so war in dem Kapitel „Genius und Handwerk" gesagt — kann nur mit den Elementen arbeiten, über die sie verfügt. Hier können wir ergänzen: sie kann es nicht vermeiden, Elemente zu verwenden, die ihr die Zeit aufdrängt. Für die Kunstgeschichte ist das nur in dem Falle Michelangelo sehr wichtig geworden, der Einfluß anderer Künstler hat immer nur ein paar Schüler bezwungen, um die pathetischen Formen Michelangelos kam kaum einer herum, auch nicht außerhalb seines Kreises und Landes. Die meisten verdarb er, Tintoretto war dem Einfluß am ehesten gewachsen. Er gestand ihm auch ausdrücklich zu: er gab es als sein Ziel an, die Zeichnung Michelangelos mit der Farbe Tizians zu verbinden.

Das natürlich war unmöglich. Die Farbe Tizians war ebenso Ruhe wie sein Umriß. Und starke, bewegte Handlung, für die allein Michelangelos Umriß möglich war, brauchte kontrastreiche und gewaltsame Farbe.

So wurde Tintorettos ursprüngliches Kolorit unmöglich. Der goldene Ton und die stille Klarheit wichen. Die Lokalfarben verlieren ihre Bedeutung.

Ein ins Gelbgrau fallender Grundton saugt sie auf. Mit starken Schatten wird die große Fläche gegliedert, werden die hellen Partien betont und herausgedrückt. Das schafft Erregung, Unruhe.

Und es ist ja nicht Existenz, sondern Aktion, was Tintoretto malen soll und will. Die erste Phase der Gegenreformation, die später das Barock gebrauchen wird, macht sich bemerkbar. Tintoretto malt schon Ekstasen und *Abb. 141* Martyrien. Es geht oft wild genug auf seinen Bildern zu. Riesige Leinwände — aber beherrscht von einer mächtigen Faust, zur Einheit gebracht und als Ganzes wirkend. Er ist viel eher das Gegenstück der katholischen Welt zu dem protestantischen Rembrandt als die Rubens und Murillo, bei denen so viel Repräsentation ist. Er ist stärker bei der Sache als bei der Kunst.

Dieser Pathetiker wird sehr ruhig, wenn er seine Porträte malt. Porträt, das ist eine Sache für sich. Keine Abweichung von der Natur, am wenigsten in der Farbe. Aber er hat immer Mittel, Mißklänge in der Erscheinung, wie *Vgl. Abb. 1* sie wirklich ist, im Bilde aufzulösen.

Einen ähnlichen Weg zur Tonigkeit des Bildes ging Paolo Veronese. Aber *Veronese* während die leidenschaftliche Phantasie des Tintoretto mit besonderer Vorliebe ernste und düstere Stoffe wählte, war es Veronese, den die heitere Weltlichkeit gefangen nahm und der diesen Ton in seinen großen Bildern festhielt. Wenn man die beiden Maler als Fortsetzer Tizians auffaßt, so repräsentiert jeder von ihnen eine der beiden Richtungen, die die umfassende Persönlichkeit des Meisters vereinigt hatte; Tintoretto die tiefe und ernste, Veronese die leichte und heitere.

Wenn Veronese auch wie viele andere Meister, die in Berührung mit der venezianischen Malerei kamen, vollständig zu einem Venezianer wurde, so brachte er doch eins aus seiner Heimat Verona mit: den feinen, etwas in das Violette fallenden, silbergrauen Ton, den die Maler Veronas aus der Atmosphäre ihrer Heimat gezogen hatten. Dieser Grundton, in dem sich alle Einzelfarben zusammenfügten, gibt den Werken des Veronese ihre entzückende sinnliche Schönheit des Kolorits.

Wenn sich schon bei Tizian auch in die Darstellungen aus der christlichen Geschichte die Freude an Venedigs weltlichem Leben hineingemischt hatte, so kommt sie bei Veronese durchaus zur Herrschaft. Wenn er das Gastmahl des Levi oder die Hochzeit zu Kana malt, so hat man schon geradezu Mühe, die unscheinbare Gestalt Christi zu entdecken.

Man sieht die Terrasse venezianischer Paläste, Tafeln mit dem köstlichsten Prunkgerät gedeckt, ein Treiben von reichgeputzten Menschen und zahlreiche Dienerschaft. Dinge, denen gegenüber sich eine einzelne Figur

nicht behaupten kann. Das Auge wird von allen diesen Dingen beschäftigt, so daß wohl mancher diese Bilder des Veronese lange betrachten kann, ohne überhaupt an ihre Bedeutung und an das Vorhandensein einer solchen Hauptfigur auch nur zu denken. Aber eine schönere Dekoration, als sie diese großen Leinwände geben, ist wohl niemals wieder von einem anderen Meister erreicht worden.

Ein Zufall gab diesem „Meister von der großen Fläche" die reichste Gelegenheit, seine Kunst zu zeigen. Die dekorativen Gemälde im Dogenpalast, die von den Malern der älteren Periode geschaffen waren, fielen einer Feuersbrunst zum Opfer, und das neue Venedig ließ den Ruhm und den Reichtum seiner Stadt von Veronese in mächtigen neuen Kompositionen preisen.

Oberitalien

Die Schulen von Oberitalien standen zum größten Teil unter dem Einfluß Venedigs. Künstler wie den Trevisaner Lorenzo Lotto, der in Venedig seine Kunst erlernte und mit Tizian oft nahe verwandt erscheint, muß man geradezu als venezianischen Maler betrachten, obwohl er über ein Jahrzehnt in Bergamo wirkte. Er ist besonders als Porträtmaler ein Meister ersten Ranges gewesen, der mit der Pracht tizianischer Mittel eine ganz hoch gesteigerte Sensibilität für das Seelische verband, die man giorgionesk nennen möchte.

Auch Moretto, den Meister von Brescia, wird man ohne den Einfluß der Venezianer nicht erklären können, trotzdem er nie in der Lagunenstadt gewesen sein soll. Er war zugleich sehr innerlich und sehr schönheitlich. Seine ganz freien, großen, schönen und schön bewegten Gestalten sind von andächtiger Empfindung ganz erfüllt, die weltliche Heiterkeit seiner sanften und klaren Farben hindert seine Bilder nicht, streng kirchlich zu wirken. Seine Atmosphäre ist ein wenig trockener als die venezianische, sein Kolorit hat deshalb einen helleren Klang, und die Farben stehen spröder nebeneinander. Die Harmonie ist nicht so sehr durch ihre Verschmelzung im Halbdunkel erreicht als durch eine sehr feine Verteilung weniger Farben auf der Fläche. Viel mehr als die anderen Koloristen dachte er in Linien.

Moretto hat auch den Venezianern wiedergegeben. Denn von seinem herrlichen Altarblatt in Verona, in S. Giorgio, stammt vieles in der Kunst des Veronese her, der als Knabe seine Aufstellung erlebte.

Correggio

In Oberitalien, in Parma, wirkte auch der Meister, den man jahrhundertelang neben, in der Zeit des Rokoko sogar weit über Raffael stellte: Correggio. Im letzten Jahrhundert ist dann seine Art scharf kritisiert worden, ohne daß

Abb. 142. Correggio: Kuppel in S. Giovanni (Padua)

man ihm die Einzigart seines Temperaments und ein Talent ersten Ranges abstreiten konnte. Dieses Schwanken des Urteils zwischen sehr hoher und sehr niedriger Schätzung ist im Falle Correggio wohl dadurch zu erklären, daß seine persönliche Kunstsprache in einem fast konträren Gegensatz zu den Stoffen stand, die er meist malen mußte. Je nachdem Zeiten oder Menschen diesen Gegensatz empfinden — manche bemerken ihn nicht, manchen ist er schlechtweg unerträglich, dazwischen gibt es viele Nuancen —, wird ihre Stellung zu dem Meister eben ganz verschieden sein.

Antonio aus Correggio, der sich Allegri, der Heitere, nannte, war eine Natur von so naiver Sinnlichkeit, wie es sie in der christlichen Zeit kaum zum zweiten Male gegeben hat. Seine Darstellungen griechischer

Liebesmythen sind dafür bezeichnend, er stellt Danae in der Erwartung des Gottes, Leda, die den Schwan an sich drückt, er stellt sogar Io dar, wie Zeus als Wolke sie umarmt, und alles das mit der ruhigen Selbstverständlichkeit, mit der die Griechendichter es erzählen.

Das ist der herrschende Zug in seinem Wesen. Und etwas davon gibt er allen seinen Geschöpfen mit: seine Madonna ist eine grande amoureuse, eine Venus, seine Engel sind Amoretten, und seine heiligen Männer erheben sich höchstens zu dem Ernst antiker Dichter und Philosophen. Sein Himmel hat etwas vom Olymp des Homer, in dem allerlei Menschlichkeiten vorfallen. Und eben weil alle diese Wesen, deren Sinnenfreude man fühlt, in Situationen dargestellt sind, in denen man weltabgewandte Reinheit und Andacht erwartet, bekommen sie ein zwiespältiges und zweideutiges Wesen. Die heilige Katharina, die ihre Wange an das Beinchen des Christkindes legt, dem sie auch verlobt, hat den Ausdruck hingegebener Weiblichkeit fast wie die umarmte Io. Dort wirkt er rein, hier fast pervers.

Dieselbe naive Sinnlichkeit treibt den Künstler dazu, einen vollen Realismus, die absolute Täuschung im Bilde zu wollen. Etwas davon war schon in der Kunst des Mantegna zu spüren gewesen, die auf Correggio stark gewirkt hat, aber gezähmt durch die Tradition des großen Stiles, zurückgehalten vielleicht auch durch die technischen Schwierigkeiten, die zu überwinden waren. Correggio, ohne Bedenken und im Besitze aller späteren Errungenschaften, besonders der Verkürzung, geht bis ans Ende. Seine Kuppelgemälde sind nicht mehr bemalte Wände, man soll von unten her in den
Abb. 142 geöffneten Himmel sehen. Daß man dann mehr Beine als Köpfe sieht, ist ihm gleichgültig. Er ist durch und durch und nichts als Artist. Fiat ars, pereat coelum!

Wer vom Inhalt absehen kann, wird berauscht sein. Besonders auch von der Fülle des Lichtes und der kühlen Schönheit der Farbe. Alles schmeichelt den Sinnen wie seine weichen, zur Liebe geschaffenen Leiber.

6. DIE RENAISSANCISIERUNG DES NORDENS

Im fünfzehnten Jahrhundert hatte sich die Entwicklung im Norden und im Süden getrennt. Die Erzählung konnte die Entwicklung im Norden und die Entwicklung im Süden gesondert darstellen, so daß nur etwa an einzelnen Stellen ein Blick von hier nach dort oder von dort nach hier hinüber notwendig war.

Im sechzehnten Jahrhundert trat in diesem Verhältnis eine Wandlung ein. Die gotische Architektur, die das wichtigste Resultat der Entwicklung im Norden war, war bis zu ihren letzten Konsequenzen durchgeführt worden und bot keine neuen Möglichkeiten mehr. Schon von Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts an hätte deshalb diese Kunst dasselbe Schicksal erlitten, das jede Kunst erleiden muß, die kein neues Ziel mehr hat; sie war ins Spielerische und Krause gefallen. Die Künstler sahen keine neuen Aufgaben mehr, die ihre ganze Kraft erfordert hätten, die Tradition gab ihnen die Mittel, mit der größten Leichtigkeit zu arbeiten, und so trieb der Überschuß an Kraft dazu, äußere Bravour zu zeigen, und das innere Leben der Formen ging dabei mehr und mehr verloren.

Außerdem machte sich das Bedürfnis nach Abwechslung, das ein noch lange nicht nach Gebühr geschätztes Moment in der Geschichte des Geschmacks ist, mit Nachdruck geltend. Gerade weil man in der gotischen Kunst und in der gotischen Tracht die Tendenz zum Schlanken und Spitzen bis zur letzten Konsequenz pointiert hatte, wurde man ihrer überdrüssig und wie es immer zu geschehen pflegt, fiel man von einem Extrem ins andere. Für diese Wandlung des Geschmacks ist die Veränderung der Tracht das lehrreichste Exempel.

Das gotische Kostüm hatte den Körper auf das äußerste eingepreßt, so sehr, daß es ihn in seiner Bewegung hemmte und schließlich geradezu als eine Kalamität empfunden wurde. Nicht nur, daß es jede Leibesübung unmöglich machte, es erschwerte sogar das alltägliche Gehen und Stehen und verdammte die Gelenke zur Ungelenkigkeit. Die Art, wie man sich von dieser unerträglichen Beengung schließlich befreite, war höchst drastisch. Nachdem das Gewand den letzten Grad von Anschmiegung an den Körper erreicht hatte, schnitt man es nämlich einfach seiner ganzen Länge nach in einzelne Streifen auf und zog zwischen diesen Streifen das Futter hervor. Und weil man das Futter hervorziehen wollte, machte man es sehr weit und nahm schöne Stoffe dazu. An die Stelle des engen Kostüms trat auf diese Weise mit einem Schlage ein sehr weites, es kommt nach der Zatteltracht

die Puffentracht. Die Bewegung begann an den Stellen, an denen die alte Enge am störendsten war, an den Knien, an den Schultern und an den Ellbogen und setzte sich dann allmählich fort.

Und wie in der gotischen Zeit die Menschen nicht geruht hatten, bis die Richtung aufs Enge bis zur allerletzten Konsequenz durchgeführt war, ebenso gaben sie jetzt keine Ruhe und fanden keine Grenze für die Weite des Kostüms. Immer mächtiger wurden die Stoffmassen des Futters, die durch das geschlitzte Obergewand hindurchgezogen wurden, und wenn auch die guten Bürger nicht so weit gingen, wie die abenteuerlichen Landsknechte, zu deren Pluderhosen damals nach verläßlichen Nachrichten zwanzig und mehr Ellen Stoffes verbraucht wurden, so war ihre Kleidung immer noch aufgepufft genug. Nachdem das Gewand auf diese Weise seinen Charakter verändert hatte, mußten die Schuhe folgen; nicht nur verschwanden die Schnäbel, sondern an die Stelle des spitzen Schuhes trat ein über das notwendige Maß breiter. Denselben Zug machte die Kopfbedeckung mit, die von der spitzen Kappe sich in das breite Barett verwandelte.

Diese Wandlungen der Tracht zeigen, wie gesagt, aufs deutlichste, daß der gotische Geschmack in seiner Grundlage erschüttert war. Und gerade in dieser Zeit hatte sich die Stellung Italiens innerhalb der Kultur und Kunst befestigt. Wenn auch damals von einem Verkehr, der auch nur annähernd an den unserigen erinnert, nicht die Rede war, und infolgedessen Einflüsse sich von einem Volk auf das andere nur langsam vollzogen, so kamen doch genug Deutsche in die italienischen Handelsstädte, Universitäten und Werkstätten, daß man von dem Grundzuge des Renaissancegeschmacks unterrichtet war. Der Einfluß Italiens wurde immer stärker, und da die gotische Art erschöpft und man der alten Formen müde war, so griff man gern nach den neuen, die sich boten. Man kann nicht eigentlich von einem neuen Stil sprechen, sondern nur von einer neuen Mode. Es war ja nicht ein tiefes und innerliches Bedürfnis, das sich neue Formen schuf, sondern es war nur eine Laune, die sich andere Formen lieh. Die italienische Renaissance spielte nun für den Norden dieselbe Rolle, die zwei Jahrhundert früher die nordische Gotik für Italien gespielt hatte.

Die welsche Mode machte sich denn auch weniger eigentlich in der hohen, als in der angewandten Kunst bemerkbar, wobei man allerdings daran denken muß, daß in diesem Jahrhundert die Verhältnisse in den deutschen Landen sich so verschlechterten, daß überhaupt die große Kunst in den Hintergrund trat, weil ihr weder Aufgaben noch Mittel gestellt wurden.

Für die Wandlung, die in dieser Zeit, der einzigen, die man als deutsche Renaissance bezeichnen darf, eintrat, ist besonders charakteristisch die Veränderung des deutschen Bürgerhauses.

Wir hatten bei Betrachtung der gotischen Epoche gesehen, welche Bedingungen die Gestalt des deutschen Hauses bestimmten, wie es auf kleinem Grundstück zu möglichster Höhe geführt werden mußte. Dieses Haus blieb in seinen Grundformen unverändert, da die Verhältnisse unverändert blieben. Nur sein Schmuck folgte dem neuen Geschmacke, und da, wo vorher gotisches Ornament, der Kirche entlehnt, geherrscht hatte, brachte man jetzt welches an. An die Stelle des Maßwerks trat antikisierendes Rankenwerk, und ebenso wurden die Formen, die den Giebel umrissen, aus dem Spitzen und Strebenden ins Runde gezogen. Die Stufen des Giebels blieben nicht unverkleidet stehen, sondern von den breiteren zu den schmäleren bildeten Voluten den Übergang.

Nur wenige besonders hervorragende Bürger waren in der Lage, etwas mehr zu tun und ihrem Hause einen breiteren Grund zu sichern. Aber auch diese Bürger verzichteten deshalb nicht auf die ragende Höhe des Hauses und des Giebels, die den praktischen Vorzug hatte, Lagerräume und Vorratskammern in großer Fülle zu bieten.

Jedenfalls aber gab ihnen die größere Breite des Hauses die Möglichkeit, mehrere Zimmer nebeneinander zu legen, wenn sie auch die Enfilade des italienischen Palazzo nicht erreichen konnten. Aber schon dieser Anfang leitete zu einer allmählichen Umwandlung des deutschen Hauses über und führte am letzten Ende von dem altertümlichen zu dem modernen Hause mit der Etagenwohnung. Dieselben Bürger fügten dann als ein dem deutschen Hause fremdes Element den von Säulengängen umgebenen Hof hinzu, der ja die einfachste Form war, um die Räume eines solchen Hauses miteinander in Verbindung zu setzen. Diese Höfe der deutschen Patrizierhäuser bekamen bei den viel geringeren Ausmessungen und der viel größeren Höhe einen eigenen Charakter und eine besondere malerische Schönheit, aber im Grund hat sich doch der Hof im nordischen Hause nie einbürgern können, während er im italienischen gerade den Mittelpunkt bildete, in dem und um den sich das ganze Leben des Hauses abspielt. Er ist denn auch aus dem deutschen Hause wieder verschwunden, nachdem er allerdings noch in den Schloßbauten der Barockzeit eine große Rolle gespielt hat.

Und genau so wie mit dem Hause stand es mit der Innenausstattung und den Möbeln. Es blieb das holzgetäfelte Zimmer mit seinem farbigen Ofen, der nur selten dem fremden Kamine wich, es blieb die Grundform der

Schränke, und es wechselte nur das Ornament. Es gibt Stollenschränke, in die man nur gotische Füllungen einzusetzen brauchte, um jede Spur der Herkunft aus dieser Zeit zu unterdrücken. Nur vielleicht die Sessel nahmen Formen an, die aus dem Süden entlehnt sind. In der etwas späteren Zeit allerdings wurden dann auch neue Schrankformen gefunden, die nicht mehr rein tischlerisch waren, sondern an deren Schauseite die Formen der italienischen Architektur zur Geltung kamen.

Diese Renaissancisierung der Lebensformen in allen Ländern des Nordens war das eigentlich Wichtige, sie hat die Folgezeit durch eine tiefe Kluft von der Vergangenheit getrennt.

Die Kunst, so reizvoll ihre Erzeugnisse oft sind, ist nicht schöpferisch gewesen, sie hat Formen gemischt, aber nicht aus eigenem Grundgefühl neue geschaffen. Das hat erst das Barock getan, das nun eine wichtige Wendung bringt. Barock und Rokoko, seine Fortsetzung, sind nicht mehr Ausdruck des Gefühls einer Menschengruppe, sie sind Weltstile. Die internationale Stimmung der Kirche der Gegenreformation verbreitet das Barock über alle Länder, und die französischen Königsstile werden überall nachgeahmt.

7. DIE WELTSTILE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

DAS BAROCK

Die Kunst hatte im ganzen Verlauf des christlichen Zeitalters im Dienste der Kirche gestanden. Zuerst hatte sie gedient wie eine Hörige, die den Willen der Herrin zu ihrem eigenen macht und widerstandslos jedem Gebote folgt. Dann hatte sie im Gefühle eigenen Wertes und eigenen Wollens sich allmählich befreit, aber auch da noch alles, was sie erstrebte und was ihr gelang, der einen Herrin geweiht; einer Herrin freilich, die ebenso allmählich die Bedeutung der Dienerin anzuerkennen gelernt hatte und nicht mehr gebieterisch forderte, sondern dankbar annahm. Das war das Verhältnis in der Zeit der Renaissance gewesen. Als diese Epoche der Emanzipation vorüber war, stand die Kunst völlig frei, entschlossen und befähigt, sich nur noch nach eigenen Gesetzen zu entwickeln. Die Mächte, die sie jetzt in ihren Dienst stellen wollten — das war neben der neuen Kirche die absolute Monarchie — mußten sie annehmen, wie sie geworden war.

Wenn man sich klar darüber werden will, wie die Entwicklung sich vollziehen mußte, so muß man zunächst noch einmal die Entwicklung zusammenfassend betrachten und zusehen, welche anwachsenden Tendenzen ihren Zielen zustrebten.

Die erste dieser Tendenzen war die realistische. Sie war aus dem neuerwachten Menschgefühl entstanden, das dem Mittelalter ein Ende machte, und mit diesem Gefühl immer stärker und stärker geworden. Zuerst hatte ihr die geheiligte Tradition der Kirche einen gewissen Widerstand geleistet, aber am Ende war von dieser Tradition nur noch ein künstlerisches Stilgefühl übrig geblieben. Und wenn die Kunst des Quattrocento nicht vollständig in den Realismus abgerollt war, so war schließlich vielleicht die Sprödigkeit des Handwerks als einziger Grund dafür übrig geblieben. Der verstärkte Einfluß der Antike, der um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts aus der Wiederaufnahme klassischer Studien und namentlich aus der starken Beschäftigung mit den alten Kunstwerken kam, hatte die realistische Tendenz dann noch einmal zum Stehen gebracht oder sogar einige Schritte zurückgedrängt. In dem Augenbick aber, da auch die letzten Hemmungen zu wirken aufhörten, da das Handwerk die höchste Geschmeidigkeit erreichte und durch Michelangelo die Schranke klassischer Anschauung durchbrochen wurde, mußte die realistische Tendenz endlich zur vollen Herrschaft gelangen.

Die zweite Tendenz, die für die Entwicklung wichtig werden mußte, war die zur Einheit des Kunstwerks auf allen Kunstgebieten. Im Laufe des Quattrocento hatte durch den verstärkten Anschluß der Künstler an die Natur das Einzelne immer mehr Recht gewonnen. Die Bewegung um die Wende des Cinquecento, die Hochrenaissance, hatte dieses Recht zugunsten des Ganzen wieder eingeschränkt und so ein Gleichgewicht zwischen den Ansprüchen hergestellt, ein Gleichgewicht, das wir eben als klassisch bezeichnen. Aber dieses Gleichgewicht konnte nicht dauern, es mußte vielmehr eine Kunst folgen — und sie folgte —, die das Einzelne gegenüber dem Ganzen bewußt und folgerecht zurücksetzte, die mit allem Nachdruck die letzte Geschlossenheit des Werkes als seine wichtigste und wesentliche Qualität ansprach. Damit hat man die Formel für das Werden und Wesen des Barockstiles gewonnen. Was wir heute die künstlerische Einheit nennen, in Architektur, Plastik und Malerei, die Eigenschaft einer Fassade, einer Figur, eines Gemäldes, dem ersten Blick als Ganzes sich aufzudrängen und einzuprägen, das ist, wenn man von der Antike absieht, erst in dieser Epoche entstanden. Und es ist eben entstanden durch das immer tiefer dringende Studium der alten Kunst, das ihr jetzt erst, nachdem es sich vorher nur an ihr Können und an ihre Formen gehalten hatte, ihr letztes Geheimnis entriß.

Wenn ein Werk als Ganzes wirken soll, so muß es eine Pointe haben, einen Teil, der herrscht und dem alle anderen dienen. Kein dienender Teil darf Anspruch darauf machen, Wert und Reiz für sich zu besitzen, er darf nur etwas bedeuten im Verhältnis zu den herrschenden. (Es ist kein Zufall, daß dieselbe Epoche auch die Einheit des Staates durchgeführt hat, in der Form der absoluten Monarchie, in der alle Macht im Fürsten konzentriert ist.)

Am unmittelbarsten wird man die Wandlung begreifen, wenn man eine Fassade des Quattrocento neben eine Barockfassade stellt: dort ist jede Quader sozusagen ein Individuum; durch starke Furchen von den benachbarten geschieden und wie zu einem bestimmten Zwecke frei mit ihnen verbunden. Hier vereinigen sich alle mit versteckten Fugen und Verleugnung ihres Einzeltums zu einer großen Fläche. Aber auch im Gemälde ist die Wandlung von der gleichmäßig belichteten Fläche zu der Fläche, in der alle Helligkeit auf einen Punkt gesammelt ist, sichtbar genug. Unzweifelhaft liegt in diesem Zusammenziehen eine gewisse Gewaltsamkeit. Gerade wenn man von der älteren Kunst zum Barock kommt, wird man stark empfinden, wieviel feine Wirkungen durch eine solche Entwicklung unmöglich gemacht wurden. Aber diesem Verlust, der ja bei keinem Fortschritt zu

Abb. 143. Platz vor der Peterskirche

vermeiden ist, stehen als Gewinn ganz neue und unvergleichlich mächtigere Effekte gegenüber.

Als dritte Tendenz kommt der Zug zum Bewegten und Pompösen in Betracht. Er ist zunächst eine Folge des immer mehr angewachsenen und zuletzt souverän gewordenen handwerklichen Könnens, ebenso wie der Zug zum Realismus. Wir sehen in jeder Kunstentwicklung, wie mit dem steten Wachstum des Könnens auch der Wunsch der Künstler wächst, es zu erweisen. In aufsteigenden Kunstepochen haben die Künstler es schwer, ihre Vorstellungen zu gestalten. Das hält ihre Hand und ihre Phantasie gefesselt und gibt ihren Arbeiten etwas Herbes und Gehaltenes. Sobald aber diese Phase der Entwicklung überwunden ist, sobald die großen Aufgaben, die der Entwicklung als Ziel vorschwebten, gelöst worden sind, tritt der Wunsch ein, immer schwierigere aufzusuchen, um mit ihrer Lösung sich selbst genug zu tun und Bewunderung für die Bravour zu ernten. Die überschießende Kraft beginnt zu spielen.

Wir hatten schon bei den Florentinern des Quattrocento einen Einfluß dieser Tendenz gefunden. Immer mehr und mehr hatten sie die Ruhe der älteren Zeit durch eine oft bis ins Leidenschaftliche gesteigerte Unruhe ersetzt. Manche von ihnen waren von diesem Trieb nach starker Bewegtheit so beherrscht, daß sie Figuren mit stürmischem Schritt und gebauschten Gewändern selbst ohne jede Motivierung in ihre Bilder stellten. Auch hier hatte der Klassizismus noch einmal Halt geboten. Da aber trat der gewaltige Einfluß des Michelangelo für diese Tendenz ein. In seiner Entwicklung wiederholen sich die Phasen der Kunstentwicklung, von denen eben die Rede war, als ein persönliches Erlebnis. Nach Michelangelo, nachdem die Augen der Künstler und der Laien an diese auf das äußerste gesteigerte Bewegtheit gewöhnt waren, gab es kein Zurück mehr. Und diese Tendenz hatte damit nicht nur in der Plastik gesiegt, sondern auf allen Kunstgebieten. Sie gab der Barockkunst die äußerlich am meisten auffallende Eigenschaft. Das Geworfene, Gedrehte, Geschnörkelte verdrängt jede gerade, ja nur ruhende Linie. Es ist, als ob Stein und Metall selbst in einer jagenden Hitze sich bäumen. Und wenn sie nicht nachgiebig genug sind, nimmt man gefügigen Ersatz.

Diese Kunst mit ihrem starken Realismus, mit ihrer leidenschaftlichen Unruhe, mit ihrem Trieb, jedes Werk als ein Ganzes und auf einen Schlag wirken zu lassen, war zu den gewaltigsten und gewaltsamsten Effekten geeignet. Und gerade solche Effekte waren den beiden Mächten, die sich jetzt der Kunst als eines der Mittel ihrer Herrschaft bedienen wollten, durchaus willkommen und notwendig.

Diese beiden Mächte sind die neue Kirche und dic absolute Monarchie.

Die neue Kirche, die im eigentlichen Sinne katholische, die im Laufe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts bcsonders unter dem Einfluß der Spanier entstand, war von der alten weit mehr und in gewissen Dingen bis zum Gegensatze verschieden. Die alte Kirche war dic einzige gewesen, und dadurch im Grunde unangreifbar. So hatte sie mit der Ruhe der Selbstverständlichkeit gethront. Sie hatte zuerst die Menschen mit furchtbarer Gewalt zu Boden drücken, dann sie mit weicher Milde erheben dürfen, sie hatte sogar dem Trieb zum Weltlichcn nachgeben können; sie hatte niemals nötig gehabt, mit den Seelen zu rechnen, Mittel zu suchen, um auf sie zu wirken. Das war nun anders geworden. Die Reformation war durch die Welt gegangen, hatte einen Teil der Menschheit von der Kirche losgerissen und damit die Möglichkeit gezeigt, außer ihr zu leben. So war die neue Kirche nicht mehr die einzige, nicht mehr eine Macht, die als selbstverständlich bestand, sondern eine Macht, die nur dort herrschte, wo sie das Regiment erobern und behaupten konnte. Sie mußte kämpfen, sie mußte mit allen Mitteln die Seelen zu gewinnen suchen und ihnen alle Einflüsse fernhalten, die ihrer Herrschaft gefährlich werden konnten. Den Päpsten und Orden, die das erkannten und die Ecclesia militans, die streitbare Kirche, schufen, mußte die Kunst der Renaissance ebenso gefährlich erscheinen, wie der Glaube der Reformation; die Weltlichkeit ebenso gefährlich wie die Ketzerei. In der Logik dieser Bewegung, die man als die Gegenreformation bezeichnet, hätte vielleicht die Bildlosigkeit gelcgen, wie sie der Grundidee des Christentums entsprach. Aber die Bildlosigkeit war für sie aus zwei Gründen unmöglich: erstens, weil sic eines der Grundprinzipien der Reformation gewesen war, die in dem kunstlosen deutschen Norden ihren Ausgangspunkt hatte und einen kunstfeindlichen Zug bisweilen bis zur Bilderstürmerci steigerte, zweitens, weil die geistigen Führer der Gegenreformation, die Jesuiten, viel zu feine Menschenkenner, viel zu ausgesprochene Praktiker waren, um sich aus prinzipiellen Gründen eines Mittels zu berauben, mit dem man am stärksten und unmittelbarsten auf die Gemüter der Menge, ganz besondcrs im Süden, wirken konnte. Sie brauchten die Kunst, um die Menschen in ihre Kirchen hineinzuziehen und um sie dort in die religiöse Ekstase hincinzupeitschen, die sie zu ihren willenlosen Dienern machte. Grandios und gleißend mußte das Gotteshaus sein, leidenschaftlich und bcrauschend, wie die Musik, die jetzt seine Räume durchzog. Aufreizend durch cin großes Pathos oder durch tiefe Mystik mußtcn die Bilder sein, die von ihren Wänden sprachen. Wie dic Prediger dieser Epoche nicht mehr ruhig erzählen und

ermahnen, sondern mit heftigen Worten auf den Zuschauer einschreien, so mußten auch die Künstler ihren Ton verändern.

Erst später trat die zweite Macht auf den Plan: die absolute Monarchie. Die Könige dieser Zeit, und ganz besonders die Könige der romanischen Länder, hatten eine positive Machtfülle, wie sie die früheren Fürsten niemals besessen hatten. Besonders Frankreich wurde ein durchaus zentralisiertes Staatswesen, in dem alle Fäden in der Hand des Königs zusammenliefen. Es war kein Wunder, daß dadurch das Selbstgefühl der Fürsten auf das äußerste stieg, bis zu einem Grade, wie es vorher nur in den alten Monarchien des Orients und in dem römischen Imperium der Fall gewesen war. Im Altertum hatten solche Verhältnisse zu einer ausgesprochenen Vergöttlichung der Fürsten geführt, die sich als Sprößlinge von Göttern und selbst als Götter verehren ließen. War in der christlichen Welt eine solche Konsequenz ausgeschlossen, so trat doch eine ähnliche ein. Wenn man die Schlösser der absoluten Monarchen durchwandert und einen Einblick gewinnt in die Formen ihres Lebens, so wird es klar, daß sie die Formen des Gotteshauses ihren Ansprüchen dienstbar gemacht haben. Auf keine andere Weise ist der Stil der Schlösser und der Stil des Lebens zu erklären. Und auch diesem neu entstandenen Bedürfnis konnte die Kunst des Barock leicht die Befriedigung gewähren. Was die neue Kirche wollte, wollten ja auch die neuen Fürsten: die Menge verblüffen und niederzwingen.

Die Schilderung des allgemeinen Charakters der Kunst dieser und der folgenden Epoche wäre nicht vollständig, wenn man nicht erwähnte, daß es neben der Art, die man im engeren Sinne als barock bezeichnet, eine zweite gab, die man kurz als „akademische" bezeichnen könnte und die im Gegensatz zu der modernen Entwicklung die Formen der klassischen Vergangenheit auf den Schild hob.

Diese Erscheinung ist um so wichtiger, als sie in der modernen Kunstgeschichte hier als eine ganz neue auftritt. Nicht als ob nicht auch in den früheren Epochen verschiedene Strömungen neben- und gegeneinander gelaufen wären. Aber es war früher immer ein Kampf des Neuen und des Bestehenden gewesen, während hier zwei Entwicklungen mit genau entgegengesetzten Zielen durch Jahrhunderte hindurch nebeneinander herlaufen. Das war nur dadurch möglich, daß die Entwicklung sich nicht mehr in den Werkstätten vollzog, wo die Schüler das Werk ihrer Meister übernahmen und fortsetzten, sondern daß Anstalten entstanden waren, die dem praktischen Leben fernstanden und ihren Antrieb nicht aus der Kultur der Zeit, sondern aus der Kunst der Vergangenheit empfingen. Diese Anstalten waren

die Akademien, und deshalb hat man das Recht, die klassische Richtung, die neben der barocken bestand, akademisch zu nennen.

Man wird auch hier wieder die Erfahrung machen, daß es sich um eine Tendenz handelt, die schon in der Renaissance vorbereitet war. Hatten doch schon ihre Meister, namentlich die der Architektur, auf die Werke der alten Theoretiker zurückgegriffen und daraus gewisse bleibende Schönheitsregeln hergezogen. Uns Zurückblickenden fällt diese Erscheinung in den früheren Jahrhunderten nicht so sehr auf, weil sie mit den allgemeinen und von allen Vollmenschen der Zeit geteilten Bestrebungen in engem Zusammenhange steht. In der Hochrenaissance war diese klassische Richtung zum Siege gelangt. Wenn sie in der Epoche des Barock von neuem auftritt, und zwar in bewußter Opposition gegen Michelangelo und seinen Einfluß, so hat sie eben jetzt einen ganz anderen Charakter, in dem sie nicht mehr der Zeit folgt, sondern ihr widerstrebt.

So wenig man sagen kann, daß diese Richtung nicht einzelne schöne Werke hervorgebracht hat, so sehr muß man behaupten, daß ihr Einfluß und ihr Beispiel im ganzen einer lebendigen Kunst bis in diese Zeit hinein feindlich gewesen ist. Sie hat den natürlichen Zustand, daß der Lehrling von seinem Meister die Kunstformen der Zeit erhält und sie nach dem Gefühle der neuen Generation in wachsender Fühlung mit der Natur und mit seinem Material umformt, für alle Zeit beseitigt. Von jetzt ab wußte man etwas Besseres. Man glaubte an eine einzige, für immer gültige Art der Schönheit, die man sich aus dem Studium und der Nachahmung bestimmter, sozusagen kanonisch gewordener Werke früherer Zeiten aneignen konnte. Besonders wo es sich um Aufgaben und Motive höherer Art handelte, griff man überall zu dieser künstlichen Formsprache, die für die vornehmere galt, in der aber für den Ausdruck des Lebens kein rechter Platz war. Wenn diese akademische Gesinnung, die in der Zeit Ludwigs XIV. ebenso wie im neunzehnten Jahrhundert jede gesunde und aus dem Leben schöpfende Kunst für gemein hielt, niemals ganz zur Alleinherrschaft gekommen ist, so hat sie doch ebensowenig die Alleinherrschaft der vorwärtsstrebenden Kunst überlassen. Sie war immer da und nahm immer den ersten Platz in Anspruch. Und wenn sie den Willen auf das Eigene nicht immer ganz unterdrücken konnte, so zwang sie ihn doch immer in eine Kampfstellung hinein.

Durch das Eintreten dieser akademischen Tendenz hat sich das ganze Bild der Kunstentwicklung gegen früher vollständig verändert. Während sie früher ein ruhiges und logisches Vorwärtsschreiten war, war sie von jetzt an — und je später, desto mehr — ein unruhiges und aufgeregtes Hin und

Abb. 144. Die Jesuskirche in Rom

Abb. 145. Inneres der Jesuskirche

Her. Und auch das Bild der Kunst, als Ganzes betrachtet, sieht von hier an anders aus. Während früher derselbe Geist dem ganzen Schaffen einer Zeit seinen Stempel aufdrückte, blieb in der folgenden ständig ein Teil des Schaffens von dieser Gemeinsamkeit ausgeschlossen und stand und steht als ein Fremdes, Entlehntes in seiner Epoche da.

Am auffälligsten trat dieses Verhältnis in der Architektur hervor, die in manchen Ländern die ganze weitere Entwicklung, die zuerst zu dem leidenschaftlichen und pomphaften Barock, dann zu dem verschnörkelten und zierlichen Rokoko führte, überhaupt gar nicht mehr mitmachte, sondern ziemlich unbewegt in den ruhigen, einfachen, beinahe nüchternen Formen eines klassischen Epigonentums verharrte.

Architektur und Plastik

Architektur

Der barocke Stil der Architektur machte sich zuerst an den römischen Kirchen bemerkbar, die nach dem und unter dem Einfluß des Doms von St. Peter entstanden sind.

Abb. 144

Schon von den Fassaden dieser Kirchen sind die neuen künstlerischen Absichten ganz deutlich abzulesen. War doch auch hier, wo es sich um verhältnismäßig einheitliche Bauten, mit wenigen oder gar keinen Fenstern und nur einem Eingange handelt, die Einheitlichkeit besonders leicht durchzuführen.

Die Form dieser Kirchen schließt sich im Rahmen wieder der Basilika an, nur daß man eben in dem Drange nach einheitlicher Wirkung das Hauptschiff mächtig hervorhebt und die Seitenschiffe fast vollständig verkümmern läßt. Dieses Verhältnis, das für die innere Wirkung der Barockkirche so wichtig ist, tritt auch nach außen hervor. Die Seitenschiffe, die das Untergeschoß begleiten, machen sich nur als schmale Flügel bemerkbar. Interessant ist es, wie man doch diese Ansätze wenigstens äußerlich mit dem Hauptteil der Fassade, der dem ragenden Mittelschiff entspricht, in Verbindung setzt, indem man die scharfe Ecke durch eine überführende Volute ausfüllt.

Als eigentlichen Mittelpunkt der Fassade betont man aber, wie später bei den Schlössern, das Portal, das auf alle Weise, durch Säulenstellungen, durch einen Giebel, der über das Gesimse des Untergeschosses hinausragt, durch reicheren Schmuck des Rahmens, hervorgehoben und das noch ganz besonders dadurch betont wird, daß man seine Säulenstellung auch durch das Obergeschoß hin, bis zu dem Hauptgesimse weiterführt und ihm eine Nische mit vortretendem Balkon entsprechen läßt.

Aus dieser Beschreibung schon geht übrigens hervor, daß im Barock der Drang nach oben, der die Gotik beherrscht hat und den die Renaissance beseitigt hatte, wieder zur Geltung kommt. Diese vertikale Tendenz ist immer der Ausdruck einer Unruhe und paßt so zu dem Grundzuge dieser Kunst.

Diese Unruhe deutet sich auch in anderen Eigenheiten der Fassade an, ganz besonders in dem Streben, durch das starke Relief einzelner Bauglieder und des dazugehörigen Gebälks, durch die Abwechslung zwischen vorspringenden und zurücktretenden Bauteilen, durch die Unterbrechung der Baufläche mittels Nischen, ein bewegtes Spiel von Licht und Schatten hervorzubringen. Wenn es möglich wäre, von einer solchen Fassade nur das Verhältnis von Hell und Dunkel aufzuzeichnen, so würde der starke Unterschied gegen die Renaissance ganz unmittelbar in das Auge springen.

Wenn zunächst noch die glatten Linien der traditionellen Architektur dieser Unruhe entgegenwirken, so leisten sie doch nicht lange Widerstand. Unter dem unwiderstehlichen Eindruck der ganzen Strömung fangen sie bald an, sich zu werfen und zu konturnieren. Die Dreiecke und die flachen Bogen der Giebel werden unterbrochen und durch launenhafte Einschiebungen verziert, und wie jede Einfachheit beseitigt wird, weil man vor allen Dingen sehr stark und laut sprechen will, so werden auch die Bauglieder gehäuft, die Säulen verdoppelt, die Pilaster wiederholt.

Eine entsprechende Veränderung trat auch im Innern ein, wenn auch *Abb. 145*
hier die Erreichung des erstrebten Effektes nicht eigentlich der Architektur überlassen wurde, sondern durch Plastik, Malerei und Vergoldung erfüllt. Die Verwendung farbigen Marmors und vergoldeter Bronze, die in den Kirchen des Barock stattfand und ihnen ihren Charakter gibt, hat ihr Vorbild in der römischen Architektur gehabt, deren Reste in dieser Epoche Gelehrte und Künstler sehr stark beschäftigen. Auch hier ist Michelangelo der Führer gewesen, der Maria degli Angeli in die Reste der Diokletiansthermen einbaute und dabei zu dem alten Material und dem prunkenden alten Stil zurückgriff.

Die Möglichkeit einer durchaus geschlossenen Wirkung hing zum Teil auch davon ab, daß man jetzt, und jetzt erst, auch große Bauaufgaben technisch so wohl zu bewältigen verstand, daß der Plan sicher und schnell von einer Hand ausgeführt werden konnte. Es ist nicht mehr die Rede von Unternehmungen, die Generationen hindurch eine Stadt und ihre besten Meister beschäftigten, deren Absichten mehr als einmal geändert werden und davon Spuren zeigen. Der Petersdom war der letzte Bau in dieser Reihe gewesen.

Und ebensowenig überließ man den Kommenden die Sorge für den plastischen und malerischen Schmuck, Stein an Stein zu dem glänzenden Geschmeide zu reihen, das eine Kirche überzog: diese Art der Pflege einer Kirche ist mit dem Beginn der Barockkunst abgetan. Auch die zierenden Objekte werden mit dem Bau zugleich entworfen und befestigt: das „Gesamtkunstwerk" ist zum erstenmal in der neuen Architektur die Aufgabe des Baumeisters geworden.

Wie durch die ganze Baugesinnung der Zeit das architektonische Detail, so verliert auch das schmückende Werk der Plastik und Malerei seinen Eigenwert. Es soll gar nicht mehr selber ein Ganzes sein, sondern als dienendes Glied in ein Ganzes sich einordnen. Wer eine Barockkirche so durchwandert wie eine der älteren, mit dem Auge, das auf Schritt und Tritt neue und feine Freuden sucht, der wird sich betrogen fühlen. Man hat sie ganz erlebt, wenn man sie betritt und in einem Blick ihre so merkwürdig zur Größe gebändigte Leidenschaft, zur Ruhe gezwungene Unruhe, umfaßt hat. Sie ist im Grunde, das ist die entscheidende Formel, für einen Standpunkt gedacht, wie das Gemälde dieser Zeit, das auch dem Auge nicht mehr zu schweifen erlaubt.

Plastik Besonders deutlich ist der Verlust an Eigenwert in der Plastik. Die
Abb. 146 Figuren, die mit der Architektur zusammen ersonnen sind, setzen den empfindsamen Überschwang fort und akzentuieren ihn. Mit ihren Posen der Verführung, ihren Bewegungen, die kein Glied mehr gerade stehen lassen, ihren flatternden Haaren, ihren gebauschten Gewändern, drücken sie deutlicher aus, was auch die Elemente des Baues sagen wollen, fügen gewissermaßen der Melodie das Wort hinzu. Man kann sie nicht von ihrer Stelle nehmen, ohne dem Bau die Pointe zu rauben, aber auch sie selbst verlieren jeden Sinn, jede höhere Lebensmöglichkeit, sind nur noch Fragmente.

Dasselbe gilt, mit einer gewissen Einschränkung wegen der Verschiedenheit der Mittel der Malerei und der durch sie bedingten loseren Verbindung mit dem Bauwerke, auch von den dekorierenden Gemälden, zu denen durchaus auch die meisten Altarblätter zu rechnen sind. Man braucht nur die Säle einer an Bildern der Zeit reichen Galerie, wie Bologna oder auch Dresden, zu durchwandern, um das zu empfinden. Alles sieht kalt und gemacht aus, wirkt grell und leer. Es ist aber durchaus ungerecht, aus solchen Eindrücken ein Endurteil zu schöpfen. Wo die Bilder im Zusammenhang des Ganzen geblieben sind, erscheinen sie zwar auch nicht innig, aber doch ganz anders belebt. Und vor allem: sie fügen sich prächtig in den reichen Rahmen und zueinander. Sie spielen ihren Part in dem rauschenden Orchester mit vollem Erfolg.

Abb. 146. Bernini: Sa. Teresa

Die Stimmung der Gegenreformation war in Spanien entstanden und wurde von dem Jesuitenorden, dessen Gründer ein Spanier gewesen war, getragen. Und wenn auch für die Kunst, in der diese Stimmung ihren Ausdruck fand, das hispanisierte Italien der Ausgangspunkt gewesen war, so fand sie doch nicht auf dem Boden des Landes der Renaissance ihren stärksten Vertreter, sondern in neuen Ländern, in Spanien und seinem Anhang, den spanischen Niederlanden. Ganz besonders gilt das für die Malerei, deren große Meister dann freilich nicht nur für ihre Länder, sondern für die ganze Welt schufen, soweit sie von der Jesuitenkirche beherrscht wurde.

Die Niederlande

Die Niederlande, die der Schauplatz der ersten selbständigen malerischen Kunst im Norden gewesen waren, waren im siebzehnten Jahrhundert kein einheitliches Gebiet mehr, weder politisch, noch kulturell, noch künstlerisch. Die nördlichen Landschaften, die holländischen, hatten die Reformation angenommen und kämpften einen langen, oft verzweifelten und schließlich doch siegreichen Kampf um ihre bürgerliche und kirchliche Freiheit mit der spanischen Monarchie, der Weltmacht dieser Epoche. Die südlichen Landschaften dagegen, die flämischen, hatten wohl diesen Kampf mit dem seit je verbrüderten Volke zusammen begonnen, aber da bei ihnen als Katholiken das religiöse Element fortfiel, so hatten sie sich unterworfen und waren politisch und religiös von Madrid abhängig geblieben. Die neue Kirche hatte gerade in diesem Lande einen wichtigsten Stützpunkt. Der Stamm der Flamen mit seiner urwüchsigen, strotzenden Kraft gab ihr den großen Maler, den sie brauchte: Peter Paul Rubens.

Der Süden Rubens

Rubens war eine der größten künstlerischen Begabungen, die je die Natur hervorgebracht hat. Wunderbar begnadet mit dem großen Auge, das schnell das Wesentliche einer Sache errafft, und mit der großen Hand, die es leicht und mühelos aufzeichnet, war er in eine Zeit gekommen, in der ihm als glücklichem Erben die ganzen aufgesammelten Schätze der großen Zeit der Renaissance zufielen. Jede mindere Kraft, jedes mindere Talent dieser Zeit war in Gefahr, sich an die italienische Kunst zu verlieren. Rubens war stark genug, sich all ihre Resultate zu gewinnen, ohne sich selbst aufzugeben. Was er auch malte, ob die großen christlichen Gegenstände oder antike Stoffe oder höfische Apotheosen — er hörte niemals auf, ein Flame zu sein, ein sehr gebildeter, viel gereister, in dem Verkehr mit der großen Welt abgeschliffener Künstler, aber doch ein Flame. Wie in gewissen Malern des neunzehnten Jahrhunderts, die aus dem Volke gekommen und zu den

Abb. 147. Rubens: Altar des S. Ildefonso

höchsten Ehren aufgestiegen sind, im Grunde doch der Mann aus dem Volke, der Bauer lebendig bleibt und immer wieder durchbricht, so war es bei Rubens, der bei aller Verfeinerung alle Instinkte seiner engeren Volksgenossen teilte. Gerade dieser Schuß von frischer und, wenn man so sagen will, barbarischer Kraft machte ihn zum vorbestimmten Künstler einer Epoche, in der es galt, eine kraftlos gewordene Tradition neu zu beleben, wie das in der Geschichte der antiken Kunst etwa der Meister von Pergamon getan hat, mit dessen Kunst die des Rubens in mehr als einer Beziehung verwandt ist.

Abb. 147 u. 148

Rubens war keine religiöse Natur. Gewiß haben wir uns auch die Künstler der italienischen Renaissance in erster Linie als Sinnenmenschen und Artisten vorzustellen, und es wäre falsch, die Frömmigkeit, die sie als Künstler ausdrücken, einfach bei ihnen als Menschen vorauszusetzen; es gibt im Gegenteil im ganzen Verlauf der Kunstgeschichte wohl nur wenige Meister, die ihr Glaubensbekenntnis gemalt oder gemeißelt haben. Aber ihre Zeit hatte ihnen nicht erlaubt, alles, was in ihnen lebte, auszusprechen, und mit Ausnahme der Venezianer waren sie gezwungen, ihre ganze sinnliche Freude an den Dingen in ihre kirchlichen Bilder hineinzugießen. Rubens dagegen gab der Kirche nur einen Teil seines Schaffens und nichts von seiner Persönlichkeit. Wie alle solche Temperamente war er vielstimmig und konnte mit derselben Teilnahme die Kreuzigung erleben wie ein tolles Bacchanal, die klagende Maria wie die rauschende Venus.

Vgl. Abb. 14 u. 15

Er war zu derb und zu gesund, um, wie die Spanier, Ekstasen zu malen. Seine Bilder für die Kirche stellten entweder die großen Szenen der Leidensgeschichte Christi dar, oder sie zogen die Aufgaben, die ihm die neue Kirche stellte, in das Gebiet weltlicher Repräsentation herunter. In den Szenen der Passion entwickelte er eine realistische Kraft, die vor keiner Konsequenz zurückschrak. Es fehlt seinen Bildern dieser Art fast immer das Letzte, und seine Gestalten spielen mehr, als sie wirklich sind, aber sie spielen mit der höchsten Kunst, die sich nur noch für ein sehr empfindliches Auge von der Natur unterscheidet. In den repräsentativen Szenen, die aus der Anbetung der Maria etwas wie die Huldigung für eine schöne Königin machen oder aus der Überreichung eines Meßgewandes durch die Maria an einen Heiligen etwas wie eine höfische Zeremonie, feierten der Geschmack des Weltmannes und die Leichtigkeit des Malers gleich starke Triumphe. In den Szenen aus der antiken Mythologie tobte sich seine heiße Sinnlichkeit aus. Ungriechischer sind diese griechischen Gestalten niemals dargestellt worden. Wie für die christlichen Heiligen mußten für die griechischen Unheiligen die Männer und Frauen des derben, breiten, fleischigen, blonden

Abb. 148. ***Rubens: Der wunderbare Fischzug (Mecheln)***

flämischen Schlages ihre Körper hergeben. Unbekümmert übertrug er alle Mythen auf den Boden, der ihm vertraut war. Wenn es sich aber darum handelte, in allegorischen Darstellungen, wie in der gemalten Biographie der Maria von Medici, die Götter Griechenlands als allegorische Gestalten zu verwenden, so wußte er als gebildeter Mann sie sehr fein und manierlich auftreten zu lassen.

Der Maler Rubens hatte wie der Mensch den Ausgangspunkt in dem Heimatlichen. Seine Kunst setzt die Linie fort, die in den flämischen Niederlanden von Roger van der Weyden bis zu Quinten Massys führt. All dieser Malerei ist nicht nur ein kräftiges Zufassen, ein eindringliches Erzählenwollen eigen, sondern ihre Werke werden auch durch eine Gemeinsamkeit der Farbenstimmung miteinander zusammengehalten. Es ist, als ob die flämische Landschaft selbst mit ihren hellen und freundlichen Tönen, die in so starkem Gegensatz zu denen des benachbarten Holland stehen, der Malerei ihre Haltung diktiert hätte. Ewas Lichtes und Freundliches geht durch diese ganze Kunst, was für Stoffe sie auch behandeln mag, und ganz besonders ist es ein helles Rot, das überall hervorsticht und den Eindruck wesentlich mitbestimmt.

Der junge Rubens hat dann seine Technik aus Italien geholt. Jahrelang weilte er in dem Lande, das ihm und seinen Zeitgenossen, wie vielen späteren Epochen als das heilige Land der Malerei galt, und machte sich zum Schüler der großen Toten, indem er ihre Werke nachschuf. Diese Zeit war für ihn dadurch so sehr wichtig, daß er sich in ihr, wenn man so sagen darf, die Hand frei malte. Er lernte das, was vor ihm vielleicht kein und nach ihm sehr wenige Söhne des europäischen Nordens gelernt haben; die große Figur und die große Fläche absolut zu beherrschen. Nicht durch theoretische Grübelei, sondern durch praktische Arbeit eignete er sich alle Errungenschaften der großen Zeit an. Man kann die Wirkung dieser italienischen Wanderjahre auf Rubens sehr hoch schätzen, aber man braucht sie nicht zu überschätzen. Er ließ sich wohl belehren, aber er ließ sich nicht beeinflussen. Er machte sich die toten Meister dienstbar, wie sich ein kräftiges Talent den lebenden dienstbar macht, indem es ihm folgt, aber mit dem bewußten oder unbewußten Vorbehalt, in dem Augenblicke der erlangten Freiheit nur noch sich selbst zu gehorchen. Wie in den Stoffen und ihrer Auffassung, so wahrte sich Rubens seine Freiheit auch im Kolorit. Sobald er wieder den Boden der Heimat unter seinen Füßen fühlte, sah und malte er flämisch, und die Erinnerung an die italienische Malerei diente ihm höchstens dazu, den Farben einen feinen Schmelz und den ganzen Bildern eine größere Pracht zu geben.

Rubens hat eine Schule in ganz anderem Sinne erzogen wie irgendein anderer der großen Meister, mit Ausnahme etwa des Raffael. Er brauchte Gehilfen, die an seinen Werken mitarbeiteten, denen er, bis auf eine erste Skizze und eine letzte Retouche, die Ausführung der Arbeiten, die unter seinem Namen in die Welt gingen, überlassen konnte. So sind viele begabte Künstler völlig in seiner Art aufgegangen und überhaupt niemals zu einem eigenen Schaffen gelangt. Von allen diesen braucht hier gar nicht die Rede zu sein.

Van Dyck

Unter den wenigen, die sich zu Persönlichkeiten auswuchsen, ist der bedeutendste Anton van Dyck. Seine schöpferische Kraft war freilich gering, vielleicht wurde sie dadurch gebrochen, daß er in den entscheidenden Entwicklungsjahren eben wie Rubens malen mußte. Aber als Porträtist hatte er seine eigene Note, und durch seine Bildnisse offenbart er sich als eines der begnadetsten malerischen Talente aller Zeiten.

Er war von Hause aus so zart, wie Rubens kräftig war. Alles Noble und Feine lag ihm. Als er unter den jungen flämischen Malern in Rom lebte, nannten die derben Gesellen den eleganten Jüngling spöttisch den „Sinjoor", den Herren, den Kavalier. Und sie bezeichneten mit diesem Worte gut sein Wesen. Er hob alles in eine feinere Sphäre, auch seine Bilder aus der heiligen Geschichte, Christus und die Frauen bekommen etwas Aristokratisches und Rassiges. Und wenn er pathetisch ist und wohl den Rubens an Ausdruck noch übertrumpfen will, so sieht man darin wohl die nicht seltene ängstliche Kraftbezeugung schwacher Naturen. Und wie die Heiligen, so erhöhte er die Menschen: er lieh ihnen etwas von der eigenen Feinheit, machte sie schöner und eleganter, ohne ihnen bewußt zu schmeicheln. Diese Art, zu sehen, floß eben aus seinem Temperament: er sah mit vornehmen Augen.

Die schönsten Bilder malte er in Italien, besonders in Genua, in dessen Aristokratie er eingeführt wurde. Seine Farbe war lebhaft und blühend wie die der Venezianer und des Rubens. Und diesen Ton hielt er auch fest, nachdem er in die Heimat zurückgekehrt war. So flüchtig oft seine religiösen Bilder sind, in den Porträten ist er immer ganz bei der Sache, und die Pinselführung bleibt bei aller entzückenden Leichtigkeit immer sachlich und sicher.

Eine ganz neue Art gewann er in England, wo er das letzte Jahrzehnt seines Lebens als Maler des Hofes von London verbrachte. Sein Kolorit wird dünner. Die Bilder sind auf einen zarten, silbergrauen, perlartigen Ton gestimmt, der besonders für die Frauen mit ihren blassen Gesichtern sehr wohl paßte. An Charakteristik sind diese Bilder mit seinen früheren aber nicht zu vergleichen. In der Luft des Hofes erst wurde van Dycks natürliches

Streben nach Eleganz zum bewußten Prinzip. Er lieh seinen Damen die ausgesucht schönen Hände von eigens zu diesem Zweck gehaltenen Modellen. Und da man das weiß, kann man annehmen, daß er auch den Gesichtern schmeichelte. Dabei war dann das Studium der individuellen Formen nicht mehr möglich und nicht mehr nötig. Van Dyck wurde allmählich ein wenig Bilderfabrikant, der viel seinen Schülern überließ.

Neben ihm ist Cornelis de Vos zu nennen, der ihm in seinen besten Werken ebenbürtig ist. Ja, manche seiner Menschen, besonders seiner Frauen, haben etwas so Durchgeistigtes und seelisch Feines, wie es van Dyck kaum erreicht hat.

Jordaens

Unter Rubens' Einfluß stand auch ein Meister, der nicht eigentlich sein Schüler war: Jakob Jordaens. Dasselbe derbe Lebensgefühl, das Rubens in seinen Bildern und Motiven aus der antiken Mythologie ausdrückte, sprach Jordaens in unverkleideten Szenen aus dem Leben des flämischen Volkes aus. Er läßt auf seinen Bildern gern das warme Licht einer Lampe leuchten, in dem seine strotzenden und rotbäckigen Menschen noch gesünder und farbiger aussehen als bei Tage. Das Behagen solcher Fleischmenschen ist da wundervoll und mit jovialem Humor ausgedrückt.

Auch die Kleinmaler David Teniers d. J. und Adrian Brouwer gehören zu dem flämischen Kreise, trotzdem sie entscheidende Anregungen von Holland empfangen haben. Beide malten Bilder aus dem Leben des Volkes, etwa in der Art des Ostade, besonders gern Messerstechereien in dämmerigen Kneipen. Teniers hat daneben eine Vorliebe für ländliche Feste, die sich im Freien abspielen. Von den Holländern unterscheiden sie sich im Ton, der heller und kühler ist, und in dem die mattbunten Farben der Friesjacken und Kappen so fein stehen. In dieser koloristischen Feinheit liegt der Wert der kleinen Bilder.

Holland

Im sechzehnten Jahrhundert hatte die Kunst der italienischen Renaissance ihren Siegeszug über die Welt angetreten, und wenn sie auch die nationalen Züge der Kunst in den einzelnen Ländern nicht verwischt hatte, so war doch eine gewisse Gemeinsamkeit des Geschmacks eingetreten. In der Epoche des Barock trat jetzt der Unterschied zwischen dem Süden und dem Norden wieder sehr stark hervor, nur ist nunmehr die Grenze verschoben. Was man jetzt als Norden und Süden bezeichnet, sind nicht mehr die Länder nördlich und südlich der Alpen. An Stelle der natürlichen ist eine kulturelle Scheidelinie getreten; der Einfluß der hispanisierten italienischen Kunst umfaßt alle Landschaften, in denen die Macht der geistlichen Führer der Gegenreformation sie zur Herrschaft bringt. Die neue Scheidelinie trennt

die katholisch gebliebenen oder wieder gewordenen Länder von denen, in welchen sich die Reformation behauptet hat.

Daß in den katholischen Ländern der Einfluß der italienischen Kunst sehr stark blieb, war schon durch den Einfluß der Kirche und die Aufgaben, die sie stellte, bedingt. Ein Rubens und ein Murillo konnten ganz fest in ihrem Volkstum wurzeln; als Maler standen sie durchaus in dem Verlauf der italienischen Tradition. Sie frischten die Empfindung und die Auffassung auf, aber sie blieben in ihren Ausdrucksmitteln Nachfolger der Venezianer.

Ganz anders war die Stellung der Künstler in den protestantischen Ländern oder, um gleich das Land zu nennen, das als das eigentlich wichtige fast allein in Betracht kommt, in Holland. Hierher reichte die Macht der Kirche nicht, ihre Aufgaben fielen fort und ähnliche traten nicht an ihre Stelle. So waren die Künstler ganz auf sich selbst angewiesen, im üblen wie im guten Sinne. Die eigentliche Grundaufgabe war das Tafelbild für die privaten oder für die gemeinsamen Häuser der Bürger. Der Einfluß der allgemeinen Kunstbewegung war immer noch stark genug, um der Produktion der Länder einen gewissen Parallelismus zu der in den katholischen Ländern zu geben. Trotzdem überwiegt der Unterschied. Während die neue Kunst in den katholischen Ländern mehr ein Auslauf der großen Renaissancebewegung ist, bedeutet die holländische mehr einen neuen Anfang. Sie schuf die Grundlage für alle Kunst- und Lebensformen der modernen Völker.

Diese holländische Kunst kann man weltgeschichtlich als die rechte Fortsetzung der alten deutschen Kunst betrachten. Deutschland selbst war von der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts an durch die unglücklichen religiösen Zwistigkeiten und Kriege so sehr zerrissen, daß die alte Kultur zerstört wurde und eine neue nicht entstehen konnte. Man kann sagen, daß der germanische Geist, der da nicht mehr zu seiner Wirkung kam, nach Holland geflüchtet ist und da das fortgesetzt hat, was er in den alten deutschen Städten begonnen hatte. Von hier aus hat er im achtzehnten Jahrhundert auf dem Umwcge über England seinen Einfluß auf das gesamte geistige Leben der Menschheit von neuem erobert.

Was die Kunst der Holländer von der der katholischen Länder der Zeit so scharf trennt, ist der Umstand, daß sie im Dienste eines schlichten Bürgertums stand, und nicht im Dienste der Kirche und des Hofes. Dadurch trat ein Unterschied ein, der in den Stoffen und Formaten am deutlichsten bemerkbar wird, der aber von hier aus die weitestgehenden Folgen auch auf die Form, auch die Empfindung haben mußte und gehabt hat.

Die Holländer des siebzehnten Jahrhunderts hatten sich eben in einem langen und heldenhaften Kampfe von dem Joche der Spanier losgerissen und sich mit der bürgerlichen auch die Freiheit des Glaubens erkämpft. Es war natürlich, daß diese Erlebnisse und Taten das nationale Empfinden auf das stärkste entwickelt haben. Dieser heimatliche Boden, für den das Blut so vieler Väter und Brüder geflossen war — welches Land konnte wichtiger oder schöner erscheinen? Diese Männer, die unter so schwierigen Verhältnissen gekämpft und gesiegt hatten und immer wieder bereit waren zu kämpfen und sicher zu siegen — wo gab es Helden, hinter denen sie zurückzutreten brauchten? Diese Empfindungen bestimmten die Aufgaben, die den Künstlern gestellt wurden. Man wollte nichts anderes sehen, als das eigene Land, die eigenen Menschen, das eigene Leben. Niemals wieder hat sich eine Kunst so vollständig auf die gegenwärtige Wirklichkeit beschränken dürfen und beschränkt. Und da keine Rücksicht irgendwelcher Art die Richtung hemmte, so wurden alle die Dinge, die in der alten Zeit und in anderen Ländern nur als Nebenwerk in großen und bedeutenden Darstellungen gegolten hatten, hier als wichtig genug gefunden, um den ganzen Inhalt des Kunstwerks auszumachen. Landschaften, Porträte, Tierstücke, Stilleben, das sind die Motive der holländischen Malerei.

Der Grundzug des holländischen Wesens ist immer ein ausgesprochener Realismus gewesen und geblieben, ein Realismus, der alle guten Dinge dieser Welt mit großer Liebe umfaßt und sie infolgedessen auch wohl zu würdigen weiß. So standen diese Maler und auch ihre Auftraggeber der Wirklichkeit gegenüber und vertieften sich mit einer phlegmatischen Gründlichkeit in das Feinste ihrer Eigenschaften. Kein Land ist so sachlich und so eindringlich geschildert worden wie Holland. Wer die holländische Kunst kennt, kommt in ein bekanntes Land, wenn er ihre Heimat betritt.

Dabei mußte es denn geschehen, daß, wie einst bei einer ähnlichen Entwicklung in Venedig, die besondere Atmosphäre dieses Tieflandes ihre Wirkung auf die Malerei ausübte. Holland hat dieselbe feuchte und sozusagen sichtbare Luft wie Venedig, nur daß sie nicht, wie jene, von der heißen Sonne des Südens, sondern von der kühlen des Nordens durchlichtet ist. Die Grundwirkung ist dieselbe: die Konturen verschwinden, die Farbenflächen treten hervor. Alle Farben bekommen einen eigentümlichen tiefen Schmelz und werden durch einen weichen Duft miteinander verbunden. Die Besonderheit Hollands ist, daß Farbe und Licht wie durch einen feinen, dunklen Schleier abgedämpft werden. Die Maler des Landes waren in ihrer Art zu sehen durch diese Atmosphäre immer beeinflußt worden, und man

kann ihre Herkunft noch dann erkennen, wenn sie, ausgewandert, in der Kunst der südlichen Niederlande Heimatrecht erworben hatten. Aber jetzt handelt es sich um etwas ganz anderes als um einen unbewußten Einfluß, der, sozusagen, ohne seine Absicht, seine Anschauung beherrschte, und den das Zurücktreten der Landschaft gegenüber den großen Figuren des Vordergrundes noch mehr verminderte. Die Künstler des siebzehnten Jahrhunderts hatten zunächst durch die allgemeine Kunstentwicklung einen viel feineren Sinn für die malerischen Eigenschaften der Welt, besonders für die Spiele des Lichts, und außerdem kam es, da in Landschaften und Innenbildern das Künstlerische gegenüber dem Stofflichen hervortrat, auf eine viel genauere Wiedergabe der Wirklichkeit, also auch der Atmosphäre, an.

Will man die engere holländische Kunst, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts entwickelt, verfolgen, so wird es ohne weiteres sichtbar, wie die besondere Atmosphäre des Landes sich Schritt für Schritt ihr Recht erobert. Während die Künstler mit Bewußtsein an der strengen und unter Umständen starren Form der mehr zeichnenden alten Malerei festhalten, wird ihre Farbe immer weicher, ihr Pinselstrich immer freier und leichter, treten Nebendinge immer mehr zurück hinter dem Hervorheben des Wesentlichen. Die Entwicklung zur Malerei, die sich in dieser Zeit in ganz Europa vollzieht, wird hier zu einer Entwicklung der spezifisch holländischen Malerei.

Die Zahl der holländischen Maler war sehr groß. Niemals vorher und nachher hat ein Volk im Verhältnis zu seiner Gesamtheit so viele Maler hervorgebracht wie das Holland des siebzehnten Jahrhunderts. Viele Hunderte schaffen nebeneinander auf dem verhältnismäßig kleinen Terrain. Um so weniger kann hier von einer Aufzählung die Rede sein, so schwer es auch hält, vertraute und liebe Namen gerade an dieser Stelle zu übergehen.

Frans Hals

Der große Meister, der die Konsequenzen aus dieser Entwicklung gezogen hat, war Frans Hals von Haarlem. Er, und nicht sein größerer Rivale Rembrandt, ist es, der den holländischen Malern die rechten Ausdrucksmittel für ihre Art gegeben hat.

Dabei ist die Kunst des Frans Hals eine ausgesprochen persönliche, ganz und gar aus diesem bestimmten Temperament entstandene. Es ist von dem Leben und besonders von dem Jugendleben des Malers nicht viel bekannt, und man weiß nicht einmal, in welchem Alter er aus seiner Geburtsstadt Antwerpen nach Holland gekommen ist. Jedenfalls scheint es, daß etwas von der größeren Leichtigkeit der flämischen Art auf ihn übergegangen ist, und er hat Zeit seines Lebens zwischen seinen phlegmatischen Landsleuten

mit seinem starken Gehalt an Spiritus eine Ausnahmeerscheinung gebildet. Er besaß eine ungewöhnlich rasche Auffassung. Mit großer Schärfe und zugleich mit einem gewissen Humor raffte er in einem Blick das Wesen einer Erscheinung auf. Gerade an dem, was nicht bleibend an einem Menschen ist, sondern was als flüchtige Bewegung durch seinen Körper oder sein Gesicht zog, hatte er offenbar eine ganz besondere Freude.

Für diese seine besondere Art genügten auch alle vorhandenen Ausdrucksmittel nicht und genügte am wenigsten die traditionelle Weise der holländischen Maler, die, wie schon oben gesagt war, das Feste der Form noch eher übertrieben als verwischten. Hals brauchte eine malerische Technik, die ihm erlaubte, alles Feste aufzulösen. Jede starke Bewegung der Gesichtszüge erstarrt, wenn die Umrisse festgezogen werden, zur Grimasse, um so mehr, je stärker sie ist. Ist ein Lächeln noch erträglich, so wird ein Lachen schon zum unmöglichen Grinsen. Es kam also für Hals alles darauf an, die Malweise so aufzulockern, daß von einem Strich, von einem Umriß überhaupt nicht mehr die Rede war. Und je mehr er das tat, und je mehr das gelang, desto weiter konnte er in dem Momentanen des Ausdrucks greifen, desto weiter trieb es ihn aber auch, und er mußte hier in der Malweise nach neuen Möglichkeiten, nach noch größerer Breite suchen.

Es ist unverkennbar, daß Frans Hals mit diesen Bemühungen innerhalb der allgemeinen Kunstbewegung in Europa stand, ja daß sie vielleicht erst durch Einflüsse aus dieser Kunstbewegung, die er in Antwerpen erfahren hat, überhaupt möglich geworden ist. Aber trotzdem bleibt seine Art am Ende eine Tat persönlichen Wollens und persönlicher Begabung. Wie er ein solches Menschenkind, das sich ahnungslos seinem Pinsel stellte, wie er eine Gruppe von zwanzig und mehr Menschen in scheinbar ungezwungenster Bewegung ergriff und auf die Leinwand warf, das hat ihm niemand vorgemacht, und man kann gleich hinzufügen, daß es ihm auch niemand nachgemacht hat. Mußte er ja doch auch von dem ganzen üblichen Vorgange, von Skizze und Studie zum Bilde zu schreiten, absehen. Mußten doch seine Bilder alle bis zu einem gewissen Grade Improvisationen sein, wenn sie wirklich den gewollten Eindruck unmittelbaren Lebens erhalten sollten.

Dabei war dann die malerische Tonigkeit nicht mehr eine Eigenschaft, die er nehmen oder lassen konnte. Wo das Detail so weit zurücktreten mußte wie bei ihm, da mußte es auch seine eigene Farbe aufgeben. Alle Lokalfarben lösen sich in dem gemeinsamen Grundton des Bildes auf. Nicht in einem Grundton, den die Tradition gab, oder den er ein für allemal wählte,

Abb. 149. ***Hals: Die Offiziere der Georgsgilde***

sondern in einem Grundton, den ihm die Gesamtheit der Erscheinungen seines Modells jedesmal für den besonderen Fall unmittelbar eingab.

Es gibt Bildnisse von Frans Hals, in denen diese Art bis zu ihren Extremen getrieben ist, in denen er, wahrscheinlich schlecht bezahlt, mit wenigen und fast zu zählenden Pinselstrichen einen Kopf in den nassen, grauen Grund hineingehauen hat. Es sind nicht seine wichtigsten Arbeiten, aber sie sind deshalb ganz besonders interessant, weil sie seine ganze Arbeitsweise gewissermaßen sichtbar werden lassen. Er ist in anderen Bildern unendlich viel feiner und sorgfältiger vorgegangen, aber das Prinzip war schließlich überall dasselbe.

Bei aller genialen Begabung hat auch dieser Künstler seine persönliche Art, die zugleich das äußerste Extrem rein malerischer ist, nicht gleich und nicht auf einen Schlag gefunden. Man kann vielmehr verfolgen, wie auch er noch damit anfing, sorgfältig das einzelne hervorzuheben, und wie er diese Technik erst verließ, als eine Beherrschung der Natur zu einer souveränen und unbedingten geworden war. Eine solche Beherrschung der Natur ist auch die unentbehrliche Vorbedingung für seine Art. Denn nur wer die Form mit einem Blick begreift, und ihr Wesentliches auch noch in dem flüchtigsten Pinselstrich zu geben vermag, darf sie wagen. Das, was ein Hals von Form gibt, kann ja wirklich niemals der Natur nachgezogen werden, weil es eben nur für den Bruchteil eines Momentes wirklich vorhanden ist. Und ebenso wie mit der Form steht es mit dem Licht. Ein Bild von Hals drückt nicht ein wirklich beobachtendes Verhältnis von Licht und Schatten aus, sondern reproduziert ein Schauspiel, das dem Künstler nur im Augenblick der Konzeption seines Bildes vorgeschwebt hat.

Frans Hals hat die Möglichkeiten, die ihm seine Art und seine Begabung eröffneten, bis auf das Letzte ausgenutzt. Alle Grenzen, die eine sprödere Technik dem Porträt gezogen hatte, waren für ihn nicht vorhanden. Besonders deutlich wird das durch das Lächeln und Lachen seiner Gestalten. Es gibt kaum eine Art, die uns in seinem Werk nicht begegnet. Das naive Lächeln des Kindes, das dummstolze Lächeln des elegant aufgeputzten Junkers, das ängstliche Lächeln des Buckligen, das überhebliche des Soldaten, das behäbige des satten Bürgers, das zufriedene Lachen des Trinkers und das breite des Säufers — alles findet sich in seinem Werke wieder. Auch wer es nicht kennt, wird ohne Beschreibung und Aufzählung ahnen, welche Umwälzung er in der Bildniskunst hervorrufen mußte, wie durch ihn der zurechtgestellte Mensch durch den spontan bewegten abgelöst wurde.

Abb. 150. Hals: Die Regentinnen des Armenhauses

Abb. 149 Noch mehr als in den einzelnen Porträten tritt das in den Gruppenbildern hervor. Dem Künstler, dem ein breiter und gutmütiger, ein echt niederdeutscher Humor zuteil geworden war, scheint aller Sinn für Feierlichkeit gefehlt zu haben. Eine der wichtigsten Aufgaben der holländischen Malerei war das Schützenstück, das die Mitglieder einer zugleich zu kriegerischen Zwecken zusammentretenden Gilde in ihrem Gildenhaus zu verewigen bestimmt war. Diese und ähnliche Stücke waren so recht eigentlich die Historienbilder der Holländer und können um so eher auch äußerlich als solche gelten, als man in dem gesteigerten Selbstbewußtsein, das durch die Geschichte begründet war, für sie sehr große Formate wählte. Die ältere Kunst hatte sich damit begnügt, die Porträte der einzelnen Mitglieder auf eine lange Tafel zu malen, dann hatte man ihre Figuren in voller Lebensgröße zu steifen Gruppen zusammengestellt. Offenbar war auch hier neben dem nationalen Phlegma eine gewisse Unbeholfenheit der Grund für diese Form gewesen. Frans Hals, nach seinem Temperament und Können, wählte eine andere. Er zeigte diese stolzen Gilden — auch die, deren Mitglied er selbst war — beim festlichen Mahl, und zwar in einem Augenblicke, wo Speise und Trank die Gemüter schon erregt haben, und wo aus dem offiziellen Bankett sich ein gemütliches Gelage zu entwickeln beginnt. Das erlaubte ihm nicht nur eine feinere und natürlichere Gruppierung, eine größere Mannigfaltigkeit der Bewegungen und des Ausdrucks, sondern auch eine viel fröhlichere Haltung und Verteilung der Farben.

Die Wand mit den Schützenstücken des Frans Hals im Rathaus von Haarlem bietet ein unvergleichliches Schauspiel. Nirgends kann man diesen Maler besser schätzen lernen als vor den Bildern, an deren heiteren und leuchtenden Farben die Jahrhunderte spurlos vorübergegangen sind.

Je älter Frans Hals wurde, desto freier wurde er in seinem Ausdruck. Und in seinen großen Alterswerken, den Gruppen der Regenten und Regen-
Abb. 150 tinnen des Armenhauses, ist er wie der alte Tizian zu einer letzten Vereinfachung gekommen, die nicht nur mehr jede Linie, sondern auch jeden Pinselstrich aufhebt und nur noch mit ganz wenigen, breit verlaufenden Farbenflecken arbeitet.

Rembrandt Um ein Menschenalter jünger als Frans Hals war der zweite große Meister der holländischen Malerei: Rembrandt. Rembrandt ist gewiß ein ebenso treuer Sohn seines Landes gewesen wie die Genossen seines Volkes und seiner Zeit. Seine Malerei konnte nirgend anders entstehen, als in dieser Atmosphäre, und seine Anschauung hat keine andere Nahrung gehabt, als die Natur und die Menschen seiner Heimat. Überall in der Welt, wo man

einem seiner Bilder begegnet, fühlt man sich unmittelbar in einem Stück Holland.

Aber in Holland selbst erscheint jedes Werk von ihm als ein Stück Fremde und er selbst als ein unerklärlich Fremder neben seinen Nächsten. Wären nicht viele Schüler seiner Art gefolgt, wenn auch nur, um sie nach kurzer Zeit mit der französischen Mode zu vertauschen, so würde dieser Eindruck der Einzigkeit noch sehr viel stärker sein.

Wenn das Wesen der Holländer und der holländischen Kunst am besten mit dem Worte „Begnügsamkeit" bezeichnet wird, so kann man das Wesen Rembrandts im Gegensatz dazu mit einem Worte: „Sehnsucht" kennzeichnen. Der Horizont, in dem die andcren sich gern und willig einschlossen, war für ihn die Grenze, hinter der sein inneres Leben erst begann. Wohl faßten die Sinne des genialen Künstlers alles auf, was ihm die Wirklichkeit bot, mit der letzten Schärfe und Feinheit; aber was ihn zu malen trieb, das war nicht diese Wirklichkeit, sondern das waren seine Träume. Seine Phantasie sog ihre Nahrung aus dem Boden der Heimat, aber sie suchte ihre Stoffe in fernen Weiten und Zeiten. Rembrandt hat geistig nie in diesem Lande gelebt, dessen Formen, Farben und Licht seine Sinne tiefer empfanden als die irgendeines der Maler, die seiner Schilderung ihr Leben weihten.

Man versteht seine Kunst und den merkwürdigen Widerspruch zwischen Inhalt und Form, der ihr Charakter ist, vielleicht am besten, wenn man sich den Knaben Rembrandt vorstellt, in dessen Auge die umgebende Wirklichkeit und in dessen Herz zu gleicher Zeit die Gestalten und Ereignisse der biblischen Geschichte einzogen. Die Reformation hatte den Völkern des Nordens die Bibel in ihre eigenen Sprachen übersetzt und sie dadurch zum Hausbuch gemacht. Nicht nur das Neue Testament, sondern auch das Alte. In dem stillen und trägen Leben einer Kleinstadt, in der nichts geschah, mußten besonders die Geschichten des Alten Testaments einen phantasievollen Knaben stark anziehen und beschäftigen. Ein Künstlerkind wie Rembrandt, mit dem instinktiven Streben, zu jedem Worte sich das Bild zu schaffen, hatte an solchen Erzählungen den stärksten Anhalt. Wenn man von der Mühle vor dem Tore von Leyden in Rembrandts Jugendland hineinschaut, so wird es einem lebendig, wie das Kind die seltsamen Geschichten der Fremde in seine Heimat hineingeträumt hat.

Dieser Zug zum Fremdartigen wurde noch vermehrt durch bestimmte Eindrücke, die der Knabe in Amsterdam empfing. In dem Hafen der großen Handelsstadt herrschte ein internationales Treiben. Auf keinem Bilde, das uns die Stadt in dieser Zeit darstellt, fehlen die orientalischen Turbanträger,

und mit den Schiffen, die aus dem Orient einliefen, kamen mit diesen Menschen die schönen Stoffe und die altertümlichen Waffen ihrer Länder nach Holland hinein. In dem Judenviertel von Amsterdam aber, das Rembrandt wohl früher kennen lernte, und in dem er später als Mann lebte, hatte er die Nachkommen jenes Volkes vor Augen, bei dem sowohl die Geschichte des Alten Testaments wie das Leben Christi sich abgespielt hatte.

Aus diesen Elementen baute Rembrandt seine Welt auf. Ein Nirgendland. Ein Märchenland, das Holland war. Aber nicht dieses Holland, sondern ein fernes, fremdes Irgendwo mit phantastischen Bauten und mit Menschen in seltsamen, glitzernden und glänzenden Trachten. In dieses Land verlegte er alle Stoffe, die ihn reizten.

Das wichtigste Element, das Rembrandt aus Holland in sein Märchenland übertrug, war die Atmosphäre. Aus ihr ist recht eigentlich seine ganze Malerei entstanden. In dieser feuchten und wie greifbaren Luft bekommt das Licht eine ganz besondere Intensität. Sein Schein hat etwas Weiches und Zitterndes und gibt ihm eine höhere als nur die physische Existenz. Das Licht wird ein Lebendiges, das beruhigend und tröstend mitsprechen, das verschönern und verklären, und das auch grell hinausschreien kann. Um aber dieses sein Wesen zu erfüllen, bedarf es seines Gegensatzes, des Dunkels. Dämmerung, in die Licht fällt, das ist in gewissem Sinne das Grundthema, das Rembrandt durch sein ganzes Leben hin in immer neuen Variationen behandelt hat. Aus Licht und Dunkel ist der Märchenschleier gewoben, den er über die Dinge wirft. Und dieses Helldunkel ist ihm nicht wie anderen Zeitgenossen als neues Kunstmittel aus der Entwicklung der Malerei zugekommen, sondern es ist ihm aus persönlichem Erleben seiner Welt entstanden.

Das Helldunkel ist für Rembrandt in vielem Betracht wichtig geworden. Zunächst hilft es ihm zu einer größeren Stofflichkeit der Malerei; ganz besonders im Fleisch. Das Leben der Oberfläche der Dinge, aus welchem Material sie auch sein mögen, und das Leben der Oberfläche eines Gesichts oder einer Hand hat Rembrandt recht eigentlich erst entdeckt. Und er konnte und mußte es entdecken, weil er von vornherein als der Erste und vielleicht der Einzige die umgebende Luft mit dem Körper zusammen als untrennbare Einheit empfand. Er hat niemals, wie doch alle Meister vor und noch viele neben ihm, eine abstrakte Form gezeichnet, hat niemals, auch nicht zum Zweck einer Studie, von dem Spiel der Luft um ein Ding und dem Spiel des Lichtes auf einem Dinge abgesehen. Seine Malerei und Zeichnung ist von der Plastik prinzipiell und unendlich viel weiter entfernt

Abb. 151. Rembrandt: Simsons Hochzeit

als die irgendeines anderen Malers, denen allen ein Rest plastischer Anschauung, wenigstens durch die Überlieferung des Handwerks, eigen war, die Rembrandt fehlte.

Mit dieser eigenen und einzigen Art seiner Anschauung hing es zusammen, daß er sich auch auf dem Gebiete der Schwarz-Weiß-Kunst ein ganz neues Ausdrucksmittel schaffen mußte: die Radierung.

Die zweite Wirkung, die Rembrandt aus dem Helldunkel zieht, ist die einer zu höchst gesteigerten Schönheit der Farben. Rembrandt stand mit seinen großen Zeitgenossen Hals und Velasquez in derselben Richtung auf die Einheitlichkeit des Bildes. Auch er mußte infolgedessen die Farbe in gewisser Weise hinter dem Ton zurücktreten lassen. Aber er hatte einen Sinn mit den Malern der früheren Epoche gemeinsam, den keiner seiner Zeitgenossen mehr in dieser Stärke und Deutlichkeit besitzt: er hatte die ganze naive Freude an der schönen Farbenmaterie. Seine ganze Liebe zu schimmernden Stoffen und glänzenden Geschmeiden hängt mit dieser Freude zusammen. Er hatte wohl die tiefsten künstlerischen Absichten, die je ein Bildner gehegt hat, aber man fühlt fast durch sein ganzes Werk hindurch,
Vgl. Abb. 21 welchen Genuß er dabei hatte, irgendein Stück Farbe zu seinem ganzen materiellen Rechte zu bringen und es leuchten zu lassen wie ein Email oder einen Edelstein. Es gibt zerlumpte Bettlermäntel auf seinen Bildern, die dadurch prächtiger wirken als ein Königsmantel. Bei einer solchen Intensität der einzelnen Farben konnte die Ganzheit des Bildes nur dann gewahrt werden, wenn die Farbe nicht in großen Flächen auftrat, sondern in kleinen Flecken, die sich überall aus der verdunkelten Fläche heraushoben. So erlaubte ihm das Helldunkel, die Farbe an einzelnen Stellen bis zu ihrer höchsten Intensität zu steigern.

Abb. 152 Eine dritte Konsequenz des Helldunkels bezieht sich mehr auf das Geistige des Kunstwerkes. Es ermöglicht dem Künstler, die gemeine Wirklichkeit der Dinge zurückzudrängen. Es befreit ihn von dem Ballast der Nebendinge und dem Zwange eines realistisch bestimmten Schauplatzes. Dadurch erhielt seine Komposition eine Freiheit, von der er im Laufe seiner Entwicklung immer mehr und mehr Gebrauch machte, und zwar deshalb Gebrauch machte, weil er dadurch imstande war, die großen Gegensätze stärker zu kontrastieren und das Schauspiel des Lichtes, das ihm schließlich jedes Bild bedeutete, also seinen recht innersten Gehalt, beherrschend
Vgl. Abb. 154 hervortreten zu lassen. Nur auf diese Weise konnten seine letzten Bilder zu diesen gewaltigen und erschütternden Melodien werden, die sie geworden sind.

Abb. 152. Rembrandt: Susanne im Bade

Die Entwicklung Rembrandts ist leicht bezeichnet, wenn man sich diese Dinge einmal klargemacht hat. Sie besteht darin, daß er das Helldunkel zuerst als ein realistiseches Verhältnis zwisehen Lieht und Schatten auffaßt und es dann, nachdem er sich seiner Erscheinungen bemächtigt hat, immer mehr zu einem rein künstlerischen Mittel, zum Ausdruck seines ganz persönlichen Wesens macht. Das läßt sich von den noeh farbenreiehen Bildern seiner Jugend über die goldig getönten seiner Mannesjahre bis zu den mit grandioser Einfachheit in ganz wenigen Tönen gehaltenen seiner Spätzeit verfolgen.

In den Bildern der früheren Epoche besteht eine ausgesproehene und deutliche Verschiedenheit zwischen den realistischen und den phantastischen. Wenn der junge Rembrandt Porträte oder Porträtgruppen malt, ist er ganz ruhig, ganz sicher, ganz bestimmt. Wohl besteht auch hier die Absicht, jedem Bilde eine Schönheit zu geben, und in der Anatomie fühlt man, wie es ihm darauf ankommt, dureh die Wahl eines dramatischen Momentes dem Bilde eine stoffliche Einheit zu geben, wie er ihm durch die Wahl des Lichtes eine künstlerische geben will. Ganz anders verfährt er dagegen bei den Bildern, in denen er die heilige Geschichte oder die Abenteuer bibliseher Helden erzählt. Hier maeht er sieh als Zeichner und Maler völlig frei von dem Modell. Er läßt seiner Phantasie die Zügel schießen und betont gern das Fremdartige und Unheimliche der Sehauplätze dieser Begebenheiten.

Abb. 151

In der zweiten Epoehe seines Schaffens verschwindet dieser Unterschied. Zwar hat er nach guter Handwerkertradition dem einzelnen Porträt immer die Sorgfalt und die Arbeit gegeben, die es verlangte, aber schon bei den Gruppenporträten steht es anders. Die Aufgabe, die Mitglieder einer Schützengilde zu malen, findet ihn nicht mehr geneigt, aus diesem Bilde ein Stüek im Sinne der Anatomie zu sehaffen. Vielleicht hat er es ursprünglich gewollt. Aber als er dann dem Aufbruch der Gilde beiwohnte und die bunt gekleidete Sehar aus dem Schatten der Halle und der Bäume in das Tageslicht hervorbrechen sah, da war dieser Eindruek stark genug, um ihn ganz von der üblichen Art und von der banalen Wirklichkeit fortzuführen. Ihm erschien dieses Stüek Leben plötzlich den Bildern verwandt, die er in seinen Künstlerträumen sah, und aus dem Auszug dieser Amsterdamer Bürger zu ihrem Fest wurde etwas wie ein Aufbruch von Helden zu einem Kampfe. Aus dem winzigen und unbedeutenden Motiv zog er diese gemalte Eroika mit ihren sehmetternden Fanfarentönen in Rot, Gelb und Grün, die man die Naehtwache nennt. Und eine ähnliehe Gesinnung hatte ihn schon beherrscht, als er sich selbst und sein Weib und auch wohl hier und da einen Freund nieht

Abb. 153. Rembrandt: Die Staalmeester

mehr in der Tracht der Zeit, sondern in ebenso prächtigen, wie kühn komponierten Phantasiekostümen malte.

Alle diese Absichtlichkeiten sind dann von dem ganz gereiften und tief ernst gewordenen Meister wieder abgefallen. Als ihm in späten Jahren noch
Abb. 153 einmal der Auftrag zu einem Gruppenbilde wurde, brauchte er keine Künsteleien mehr, um es über die Wirklichkeit zu erheben. In den Staalmeesters begnügte er sich mit der einfachsten, der Wirklichkeit genau entnommenen Zusammenstellung der Gestalten. Der ganze Reiz des Bildes, wenn man von dem stofflichen Eindruck der Porträte einmal absicht, beruht nur auf der Verklärung durch ein wundervolles, sanftes, goldig getöntes Licht. Hier ist der Farbstoff vollständig seines materiellen Charakters entkleidet. Wie bei keinem anderen Bilde der Welt dringt das Auge, das auf diese Fläche fällt, tief in eine unvergleichlich schön durchlichtete Atmosphäre ein.

Dieselbe Entwicklung ließe sich, wie es bei einer so starken und einheitlichen Persönlichkeit auch nicht anders sein kann, aus seinen Radierungen ablesen, nur daß sich hier, wie überall in der Schwarz-Weiß-Kunst der germanischen Meister, die Phantasie des Künstlers noch freier, noch hem-
Vgl. Abb. 24 mungsloser bewegt als selbst in den kühnsten Bildern. Die Porträtradierungen seiner ersten Zeit sind die Arbeiten, die für seine Entwicklung die größte Wichtigkeit besaßen, und in denen sich seine besondere Anschauung zuerst und ganz frei aussprach, und in den radierten Landschaften, in den Arbeiten, die sein Gefühl für die Eigenheit der holländischen Atmosphäre am stärksten ausbildeten, kam seine Fähigkeit, knapp und zusammengefaßt zu sprechen, am stärksten zur Geltung. Das berühmte Hundertguldenblatt mit der Darstellung Christi, der die Mühseligen und Beladenen zu sich kommen läßt, zeigt am deutlichsten, was Licht und Dunkel in ihren seelischen Wirkungen für Rembrandt bedeuten und welche künstlerischen er aus ihnen zu ziehen vermag. Diese Schar der Armen und Krüppel, die man endlos aus dem Dunkel heranziehen fühlt, könnte man in keiner anderen Weise ein so inneres Mitleiden des Beschauers wecken lassen.

Rembrandt nimmt in der Kunstentwicklung des Nordens genau die entsprechende Stellung ein, wie Michelangelo in der Italiens, und es ist nur die logische und ganz begreifliche Folge der verschiedenen Anlage der Nationen, denen sie angehören, daß für Michelangelo die Form, für Rembrandt das Licht das Ausdrucksmittel für ihr Weltgefühl wurden. Beide waren die ersten Künstler ihres Landes, die zuletzt Aufträge nur von sich selbst empfangen konnten. Beide strebten, in Stoff und Form Dinge zu geben, die niemand vor ihnen gegeben hatte. Beide lösten sich immer mehr und mehr

Abb. 154. Rembrandt: Saul und David

von der Wirklichkeit los und kamen schließlich dazu, nur noch die Melodien zu gestalten, die ohne Worte durch ihr Inneres zogen. Beide durchbrachen in ganz subjektivem Empfinden alle Schranken, die ihrem Handwerk gesetzt schienen. Beider Lebenswerke erscheinen, wenn man sie in ihrem Zusammenhang vor dem inneren Auge vorüberziehen läßt, wie gewaltige Sinfonien, in denen das ganze innere Werden der großen Männer in all seinen Phasen widerklingt.

Es ist nicht ohne Bedeutung für das Verständnis der beiden Meister, wenn man zu dieser allgemeinen Parallele noch die besondere einiger Werke hinzufügt. Der Vergleich drängt sich geradezu auf zwischen der Medicikapelle und der Nachtwache. Beides Werke, in denen der Auftrag nur noch ein Vorwand für den Künstler war, etwas ganz Eigenes zu sagen. Michelangelo singt in dieser Kapelle, die dem Andenken wenig bedeutender und ihm politisch verhaßter Männer geweiht war, seinen großen Klagegesang über Leben und Tod, und Rembrandt in dem Bild einer Schützengilde sein ergreifendes Heldenlied. Zu den Figuren des Michelangelo in derselben Kapelle könnte man als Gegensatz die letzten Bilder Rembrandts und be-
Abb. 154 sonders seinen Saul und David stellen. Das Gemeinsame an diesen so ungeheuer verschiedenen Werken ist darin zu finden, daß dort die Form und hier die Farbe nicht mehr nur bildnerisches Ausdrucksmittel sind, sondern sich wie die Musik unmittelbar und erschütternd an die Seele wenden.

Ein besonderes Wort muß man den Bildern Rembrandts widmen, die die alten christlichen Stoffe behandeln. Rembrandt stand als Protestant nicht nur außerhalb der kirchlichen Traditionen, sondern mehr noch ablehnend ihr gegenüber. Ja, er schöpfte seine Kenntnisse der heiligen Geschichte nicht einmal aus den Legendenbüchern, sondern unmittelbar aus den Evangelien. Vielleicht gar, wie man gern glauben möchte, aus den mündlichen Erzählungen seiner Mutter. So waren denn die heiligen Gestalten für ihn von vornherein nicht mit dem göttlichen Glanz umkleidet, den ihr die Kirche und mit ihr die Maler der älteren Epoche gegeben hatten und den ihr die Maler der katholischen Länder infolgedessen auch in dieser Zeit noch gaben. Rembrandt war der erste, der in Maria wirklich die Frau des Zimmermanns und in Christus den Mann aus dem Volke sah. Er war recht eigentlich der evangelische Maler, der gerade diese wichtigen Züge der Heilsgeschichte zur Geltung brachte. Alles, was der unbefangene Sinn bei dem Lesen der heiligen Geschichte empfindet, klingt in Rembrandts Bildern wider. Stimmungen, wie die auf dem kleinen Bilde, das Maria müde auf dem Stroh des Stalles zeigt, das ganz eingewickelte Kind neben sich, und Joseph

wanderfertig im Sitzen eingeschlafen, waren niemals vor ihm aus der heiligen Geschichte gezogen worden.

Die Erzählungen des Alten Testaments behandelt Rembrandt vollends frei als merkwürdige Abenteuer, in deren Darstellung sich auch seine Freude an Gewaltsamkeiten, die er mit manchem großen Künstler teilt, austoben konnte.

Rembrandts Art wurde, wie schon erzählt worden ist, von einer Reihe von Schülern, aber meist nur auf kurze Zeit, nachgeahmt. War er ja auch selbst nur ein einziges Jahrzehnt lang als der erste Meister des Landes anerkannt und mußte die freie Entfaltung seines besonderen und unholländischen Wesens mit dem Verlust seiner Anhänger und Käufer bezahlen. Aber die Anregungen, die von ihm ausgingen, waren doch sehr stark und wurden für die Kunst seines Landes sehr fruchtbar. Die Wirkung, die sein Schaffen ausgeübt hat, war viel glücklicher als die des Michelangelo in Italien. Während dort kleine Nachahmer sich in den nur für diesen Riesen möglichen Formen bewegten, verwandelten die holländischen Genremaler das große Erbe in kleine Münze. So entstand eine Volkskunst im höchsten Sinne, wie sie kaum ein anderes Volk besessen hat, und etwas von dem Lichte Rembrandts leuchtete in allen Häusern seines Landes.

Auf der Kunst dieser führenden Meister beruhte die ganze Entwicklung der holländischen Malerei. Viele Hunderte von Malern saßen im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in dem kleinen Ländchen, und ihr fleißiges und feines Schaffen machte in nie wieder erreichtem Grade die Kunst zum Gemeingut des Volkes. Die Führer hatten ihre Augen für das Land und seine Art geöffnet, hatten die malerische Ausdrucksweise, die Technik geschaffen, die dieser Art entsprach, die Jüngeren wandten sie an, indem sie mit niemals müder, etwas phlegmatischer Sorglichkeit Menschen, Tiere, Landschaften, Szenen aus dem Leben des Hauses und der Kneipe, Blumen und die guten Dinge einer wohlbesetzten Tafel malten. Alles Wirkliche war ihnen Stoff, das Feine und das Rohe, das Hübsche und das Häßliche. Aber doch hat keine Kunst, die Nachahmung der Natur zu ihrem Programme gemacht, das Recht, sich auf sie zu berufen. Denn alles Wirkliche war ihnen eben nur Stoff. Das, was sie aus diesem Stoffe machten, war das „Bild", eine schöne und geschlossene Einheit von Licht und Farbe, ein harmonischer und Stimmung mitteilender Farbenfleck. Von allem, was von dieser Haus- und Kleinkunst zu bewundern ist, ist es vielleicht am meisten dieses: wie diese Meister durch und durch Artisten waren und das „Bild" anstrebten, und wie sie doch dabei dem Stoffe ein Recht gaben, nicht nur durch einen allgemeinen

Schein der Wirklichkeit, sondern durch die subtilste Ausführung und Charakteristik des Einzelnen. Ihre Bilder vereinigen das, was man ohne sie für unvereinbar halten müßte: Wirkung in der Ferne und Wirkung in der Nähe. Sie sagen ihren Gehalt schon dem ersten Blicke, der sie trifft, und sie haben dem nah Zusehenden immer noch wieder Neues zu erzählen.

Alle Maler Hollands stehen auf diesem gemeinsamen Boden, aber doch ist die Anzahl der Persönlichkeiten sehr groß. Zum erstenmal in der Weltgeschichte der Kunst tritt uns hier eine weitgehende Spezialisierung entgegen. Bei den Malern der älteren Zeit im Norden und allen italienischen Epochen ist die Universalität selbstverständlich. Ihre Bilder mit den gegebenen Stoffen fordern die Beherrschung der ganzen Natur; bald ist ihr Schauplatz eine Landschaft, bald ein Interieur, es wird nötig, Tiere zu malen oder Blumen oder Geräte oder, wenn es nicht nötig ist, tun sie es spontan, ihre ganze Freude an der Welt gießen sie in ihre Werke hinein. Die Holländer haben keine gegebenen Stoffe in diesem Sinne. Es sieht jeder auf eigene Faust in der Welt und botanisiert nach Dingen, die ihn reizen. Und jeder sucht sich ein kleines Ackerchen, das er bestellt. Ein sehr kleines. Landschaften, Tiere, das sind noch zu große Stoffgebiete. Der eine malt nur helle und duftige Ebenen, der andere romantische, düstere Wälder, der dritte Berge, der vierte Mondlicht über der Erde, der fünfte Schneebilder; der eine nur Kühe, der andere nur Hühner. In dieser Wahl spricht sich schon die Persönlichkeit aus, weil sie die Art, die Farbe und die Pinselführung bedingt.

Eine Geschichte der holländischen Malerei muß deshalb ausführlicher sein als die jeder anderen. Jede kurze Darstellung ist von vornherein verurteilt, unvollständig zu sein oder in eine nichtssagende Namensaufzählung zu verfallen. Bei der Knappheit, die der Zweck dieses Buches mit sich bringt, ist es am besten, nur eine Vorstellung von der Mannigfaltigkeit dieses ganzen künstlerischen Treibens vermitteln zu wollen. Die Namen, die dabei genannt werden, sind nur beispielsweise gewählt. Ebenso bedeutende werden nicht genannt werden können.

Der weitaus berühmteste Name unter den holländischen Landschaftern ist der des Jakob Ruisdael. — Und doch ist dieser Künstler eigentlich eine Ausnahme. Alles, was seine Kunstgenossen fesselte, das, wenn man so sagen darf, Alltägliche der Welt, hatte für ihn keinen Reiz. Er war Romantiker, beinahe Pathetiker; er suchte ungewöhnliche Stellen und Stimmungen; ein schwarzes Wasser, auf dem Seerosen schwimmen; im Schatten der Bäume einen einsamen und verfallenen Judenkirchhof; Wasserfälle, menschenferne Waldlandschaften, großes, düsteres Gewölk, das schwer über der Erde liegt,

Gewitterwolken, die drohend heraufziehen und das Tageslicht fahlen lassen. Man denkt ihn sich als ernsten Wanderer, der allein umherschweift, ein schweres Gemüt, das sich in gleichgestimmter Natur spiegelt und in ihrer Schilderung eigentlich nur sich selbst ausspricht. Seine Werke sind lyrisch.

Die weitaus meisten anderen holländischen Landschaftsmaler sind Epiker. Sie meiden, was er sucht, und suchen, was er meidet. Die Weide mit dem wohlgepflegten bunten Vieh, die weite Ebene mit den Kanälen und Mühlen und Bleichen, der belebte Fluß oder nur ein kleinerer Ausschnitt, eine Düne, ein Stück Weges, der sich in der Ferne verliert, ein Landhaus im Schatten der Bäume, das sind ihre Motive. Darüber dann der Himmel in sonnigem Blau oder in grauem Duft, jedenfalls nicht in bewegter, sondern in ruhiger Stimmung; das Licht, das um und auf den Dingen spielt, etwa auch noch auf einer spiegelnden Wasserfläche. Jan van Goyen, Salomon Ruisdael lösen solche Wirklichkeiten völlig in einen unbeschreiblich feinen, duftigen Ton auf und geben dadurch ihren Bildern eine Tiefe, die das Auge hinzieht, scheinbar über Meilen fort, und einen zarten Farbenklang. Meindert Hobbema steht auf demselben Boden, aber er hat von Ruisdael vieles angenommen: die eindringliche Beobachtung der Bäume in ihrem Charakter, die Komposition in Farbe und Licht, die dem Bilde Größe gibt. Seine Bilder sind klar und hell gestimmt, immer scheint die Sonne und wärmt auch die Beschauer. Er trägt in die Wirklichkeit etwas Poetisches hinein, aber unbewußt, aus seinem tief genießenden Temperament her. Ihm steht Adrian van de Velde nahe; er ist noch schlichter in den Motiven. In dem berühmten Berliner Bild ist über eine Viehweide an einem Landhause, die von Weiden beschattet ist, die ganze bezaubernde und verklärende Lichtfülle ausgegossen, über die er verfügt.

Andere Maler bleiben bei der Wirklichkeit, aber sie machen sie durch besondere Beleuchtungen interessant. Aart van der Neer ist ihr Vertreter. Über weiten Ebenen am Wasser oder über Schneelandschaften zieht die Dämmerung herauf und hüllt alles in weichen Duft, oder leuchtet der Mond und weckt grelle Lichter in der Dunkelheit, oder flammt eine Feuersbrunst auf und gießt roten Schein aus.

Die Maler des Lebens kann man gleichfalls in zwei Gruppen teilen. Beide kommen von Rembrandt her, entwickeln aber verschiedene Seiten seines Wesens.

Die einen, Adriaen van Ostade, Jan Steen, Dou, Maes, malen die dämmerigen Räume, in denen armes Volk lebt, arbeitet, kneipt und sich prügelt. In dieses Dämmern dringt das Licht und bringt ein reich abgestuftes

Helldunkel hervor. Dadurch entsteht ein schöner, goldiger Gesamtton, in den sich die Lokalfarben fügen. Dies Kolorit hat etwas Tiefes und Leuchtendes, das die Sinne gefällig anspricht.

Zu dieser Gruppe kann man auch Pieter de Hooch stellen. Er ist aber selbständiger und komplizierter. Er wählt mannigfaltigere Lichtspiele, wie sie das geräumigere Haus des guten Bürgertums bietet. Er läßt gern durch viele Räume sehen, aus dunkleren in hellere, aus den helleren gar ins Freie, und kontrastiert so das weiche und warme Helldunkel des geschlossenen Raumes mit dem freien Lichte draußen. Sein Auge ist wunderbar fein organisiert, die zartesten Abstufungen der Lichtwerte noch zu empfinden. Neben einfachen Bürgerhäusern hat er auch die Häuser und Stuben feiner Leute gemalt, mit reich gekleideten Menschen, oder die besser ausgestatteten als berufenen Häuser, in denen leichtlebige junge Leute verkehren.

Dadurch führt er zu der zweiten Gruppe herüber, die solche Stoffe bevorzugt, den van der Meer, Terborch, Metsu. In diesen helleren Räumen ist das Spiel des Lichtes feiner, und es kommt hinzu, daß es auf kostbaren und schönfarbigen Stoffen spielt. Sie stehen an Delikatesse der Farbengebung und der Arbeit unübertroffen da. Auch die höfische Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts hat sich nicht in so nobler Weise verewigt gesehen.

Abb. 155
Vgl. Abb. 20

Unter diesen Feinen der Feinste ist der delftische van der Meer. Wie kein anderer kann er einen Raum vertiefen nur durch die Abstufungen der Lichter. Seine Bilder sind aber nicht nur Licht-, sondern auch Farbenprobleme. Gerade bei ihm ist es besonders durchsichtig, was aber auch für die anderen Maler dieses Landes und dieser Zeit zutrifft, daß sie bei allem Realismus der Schilderung doch mit ihren Stoffen spielen. Niemals hat bei ihm die Wirklichkeit die Macht über die Kunst. Man sehe sein Mädchen, das sich ein Perlenhalsband umlegt, in Berlin. Das Bild wirkt als ganz einfacher und natürlicher Ausschnitt aus dem Leben. In Wahrheit ist es ganz bewußt arrangiert, ein Spiel mit Gelb, Blau und Schwarz, in Farben, die in großen Flächen gegeneinander stehen und durch feine, kleine Flecken und Übergänge zusammengebracht sind. Solche Dinge entstehen nicht aus einem Eindrucke der Wirklichkeit, sondern der malerische Einfall ist das erste, und die Gegenstände, der ganze Vorgang, werden dazu erfunden.

Unter den Tiermalern ragt Paul Potter hervor. Sein Thema ist das wiederkäuende Rindvieh, das in behaglichem Verdauen auf den fetten Weiden der Niederung lagert. Nicht wie viele andere nur als Staffage sieht er es, sondern es ist ihm wichtig genug, in großen Bildern als Hauptmotiv zu dienen. Er zieht aus dem Spiele des Lichtes auf dem bunten und glatten

Abb. 155. Van der Meer van Delft: Das Atelier

Fell prächtige Effekte. Reichere, schimmerndere Wirkungen gibt seinem Maler Melchior d'Hondecoeter das Federvieh.

Wo in solcher Weise das Malerische zur Hauptsache geworden ist, da ist schließlich die aus irgendwelchen anderen Qualitäten erwachsende Schätzung des Stoffes dem Künstler gleichgültig. Eine Messerstecherei ist ihm so wert wie den Alten eine heilige Geschichte, ein Tier so wert wie ein Mensch, Blumen so wie lebende Wesen, und am Ende das Gerät auf einem abgegessenen Tisch so wert wie irgend etwas anderes. Ja, je weniger der Stoff an sich bedeutet, desto besser ist das für die Geltung des Artistischen. Aus Silbergerät, Gläsern, Tellern, Speisen kann man feinere Töne ziehen, diese Dinge kann man freier und raffinierter arrangieren als Menschen, die eine Handlung darstellen, und Tiere, die sich bewegen. Und doch bekommen auch diese Dinge als Sachen ihr Recht. Die Holländer waren eminente Blumenkenner und große Freunde einer guten Tafel. Sie haben die realistische Wahrheit solcher Darstellungen ganz ohne Zweifel auf das schärfste kontrolliert und die Maler gezwungen, über das Interesse, das sie als Künstler an diesen Themen hatten, hinauszugehen und auf die Interessen des Laien Rücksicht zu nehmen.

Diese holländische Malerei ist die erste Kunst ohne ein großes Thema. Sie dient den feineren und auch den gröberen Instinkten einer bürgerlichen Gesellschaft, die sehr fest am Irdischen hängt und keine Sehnsucht über die Wirklichkeit hinaus hat.

Mehr oder weniger aber ist alle folgende Kunst von Holland beeinflußt worden. Je mehr das Bürgertum der Träger der Kunst wurde, desto mehr. Aber niemals hat sie später allein geherrscht. Vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts an ist neben ihr eine Strömung aufgetreten, die in Anlehnung an die großen Epochen idealer Kunst und dann immer freier große Gegenstände und große Formen sucht.

Spanien

Bei der Umwandlung der alten herrschenden in die neue streitende Kirche im Zeitalter der Gegenreformation haben spanische Priester die Führung gehabt. Ja, man kann, was hier geschah, einfach so formulieren: die Spanier haben ihre nationale Art der religiösen Stimmung in der internationalen Kirche zur Herrschaft gebracht, ihre Inbrunst, ihren Mystizismus, ihre Bigotterie und ihre Unduldsamkeit.

Mit dieser Epoche beginnt denn auch die eigene Kunst der Spanier, die bis dahin von den alten Niederländern und später von den Italienern abhängig gewesen waren.

Die Italiener hatten zu dieser Zeit ziemlich abgewirtschaftet. Was sie der Menschheit zu geben hatten, die Größe und Schönheit der Form, das

hatten sie in drei Jahrhunderten blühenden Schaffens zur höchsten Höhe entwickelt. Jetzt wiederholten es schwächliche Epigonen. Es konnten aus ihrer Mitte Maler entstehen, die, wie Caravaggio, gegen die Tradition auftrumpften und in revolutionären Gegensatz zu ihr die Wahrheit wollten. Aber diese Art von Naturalisten, grundverschieden von den naiven einer aufstrebenden Kunst, diese Art von Naturalisten, die im Grunde nur das negative Programm haben, anders zu sein als ihre Vorgänger, kommen eben deshalb niemals zu großen positiven Resultaten. Sie sind, wo immer sie in der Kunstgeschichte auftauchen, absichtlich, gesucht, gewaltsam und im Grunde ebenso stark durch das Frühere gebunden wie die Akademiker, die sie bekämpfen. Wie diese immer ja sagen müssen, so müssen sie immer nein sagen. Ein unbefangenes und reines Verhältnis zur Natur, das allein fruchtbar ist und neuschöpferisch, bleibt ihnen versagt.

Es ist deshalb kein Zufall, wenn die Aufgaben, die die Italiener nicht gelöst haben, den Künstlern anderer Völker zufielen. Völkern, denen Realismus nicht ein verstandesmäßig erdachtes Kunstprinzip, sondern selbstverständliche Gefühlseigenschaft war. Völkern, in deren Land eine besondere Atmosphäre herrschte, die, von der italienischen verschieden, ungesucht eine neue Art malerischer Ausdrucksweise ergab. Das waren im Norden die Niederländer, im Süden die Spanier. Die Maler, die fortsetzten, was in Venedig begonnen worden war, sind Rubens, Rembrandt, Greco.

Der erste Meister Spaniens war ein Fremder, der auch von seiner Herkunft den Namen des Griechen, Greco, erhielt.

Es liegt nahe und geschieht auch, daß die Bewunderer dieses spät entdeckten Künstlers, dessen Bedeutung, wie immer in solchen Fällen, maßlos übertrieben wird, auf diese Herkunft als einen künstlerischen Adelstitel hinweisen. Aber das Wort Grieche bedeutete in der Zeit durchaus nicht dasselbe wie für uns. Es bedeutete nicht Hellene, lag ja auch die griechische Kunst vollkommen außerhalb des Horizontes, sondern man müßte es eigentlich übersetzen: Byzantiner. Das käme dem Sinn der Bezeichnung näher. Und das würde auch zugleich darauf hinweisen, woher gewisse Züge in der Kunst des Meisters stammen. Sein Name Theotokopuli betont diese Einflüsse seines Ursprungs noch besonders. Es ist einer der Familiennamen, die von einem Gewerbe abgeleitet sind, und er bedeutet: Madonnenmaler. Theotokos ist griechisch für Gottgebärerin. Greco stammt also aus einer Familie, in der die Herstellung von Bildern der Madonna, von Ikonen in der traditionellen byzantinischen Form getrieben wurde.

Es ist schwer verständlich, wie dieser maßgebende Einfluß übersehen werden konnte. Die ganze Grundstimmung des Künstlers ist viel mehr urchristlich als katholisch. Die Überschlankheit, die asketische Hagerkeit, die weltfeindliche Strenge seiner Gestalten entsprechen genau den Forderungen der byzantinischen Theologen. Selbst die auffallende Gleichgültigkeit gegen den Raum — er definiert ihn meist gar nicht, sondern gibt einen neutralen Grund — läßt an die Mosaiken denken, die auf ihre ganz andere Art auch nur neutrale Fläche sind.

Aber Greco ist mit dieser sehr atavistischen Grundanschauung doch als Maler ganz modern gewesen. Er war ein Schüler Tintorettos, denn der Weg nach Venedig war dem Griechen der gegebene. In Spanien ging er über den Venezianer hinaus: ihm lag nichts an der Lebensfähigkeit seiner Gestalten, er malte Überwelt, nicht Welt, ihm lag nichts an schönen Bewegungen und Gruppen, und gar nichts mehr an schmückenden Farben, an alle dem, was für Tintoretto immer noch wichtig gewesen war. Und Spaniens Atmosphäre mit dem starken Gegensatz von Licht und Schatten gab als Wirklichkeit, was Tintoretto für seine malerischen Effekte erfunden hatte. Greco arbeitet, wie zeitweilig Rembrandt, mehr mit Licht als mit Farbe, die meist, der Haltung seiner Bilder entsprechend, einen kränklichen Ton hat.

So sind diese Bilder, Kreuzigungen, Martyrien, Versammlungen von Heiligen entstanden, in einer Konzentration, die einzig ist, weil der Maler nichts will als den knappsten und stärksten Ausdruck, weil er all die körperliche und optische Wahrheit, die seit einem Jahrtausend, die künstlerischen Reize, die seit einem Jahrhundert in der Kunst erstrebt wurden, verachtete oder wohl, richtiger gesagt, haßte.

Ein bedeutendes Phänomen. Aber durchaus nicht gegen andere Meister auszuspielen. Er blieb selbst in Spanien ohne Nachfolge.

Ribera Der Maler, der die Entwicklung in Spanien einleitet, war Juseppe Ribera, der Schüler des Caravaggio. Er lebte noch in Italien. Sein Verhältnis zu diesem Lehrer ist sehr interessant; es gibt den besten Beweis für die eben aufgestellte Behauptung. Caravaggio ist ein rechtes Haupt- und Musterbeispiel des Naturalisten aus Programm, des gewaltsamen Andersmalers. In Stoff, Auffassung, Farbe und Licht sucht er um jeden Preis Neues, dem Bisherigen schroff Entgegengesetztes. Seine Bilder aus dem Leben führen in die Tiefen des Lasters, die Gestalten auf seinen Gemälden mit kirchlichen Themen äußern laut und grell ihre Stimmungen, seine Flächen werden durch den Kontrast zwischen knallendem Licht und nachtschwarzem Schatten zerrissen. Gewiß, das alles ist in seiner Persönlichkeit begründet, und diese

Abb. 156. El Greco: Der Gekreuzigte

wieder in der Zeit, nur hat man das Gefühl, daß er seine Empfindung erst bewußt zehnmal steigert, bevor er sie einmal ausspricht, daß er aus sich sein eigenes Extrem macht. Niemand wird behaupten können, daß Ribera zahmer ist oder vor irgendeiner Konsequenz zurückschreckt. Und doch wirkt er ganz anders, weil alle künstliche Verschärfung des Willens fehlt. Er kann sich als Schöpfer und Maler frei gehen lassen; so spricht er furchtbar stark, aber er schreit nicht, ist er blutrünstig grausam, aber er unterstreicht
Abb. 157 nicht. Gerade dadurch ist der Eindruck seiner Martyrien so zwingend; man sieht keine verrenkten Modelle, sondern gemarterte Menschen. Gerade dadurch aber auch entstehen aus diesen brutalen Szenen schöne Bilder: wohl arbeitet er auch mit hellem Licht und dunklem Schatten, aber er reißt sie nicht durch gewaltsame Zuspitzung auseinander, sondern hält sie zu ruhiger Wirkung zusammen. Und diese malerische Anschauung hat er doch wohl aus seiner spanischen Heimat mitgebracht, denn dieselbe Fülle starken und doch weichen Lichtes auf weiten Ebenen unter verhängtem Himmel finden wir ja auch bei Velasquez. Auch seinen Ton, der zwischen Braun und Grau schwebt.

Velasquez So sieht man bei ihm vorbereitet, was in Velasquez seine Vollendung findet und was diesen mit Rubens und Rembrandt verbindet: das Erwachsen einer neuen Kunst aus dem besonderen Gefühl einer unverbrauchten Rasse und der besonderen Atmosphäre eines Landes, die erst in ihrer Eigenart empfunden werden kann, nachdem die Entwicklung der Malerei das Auge für die Nuancen feinfühlig genug gemacht hat.

Velasquez ist wie Rembrandt ein völlig freier Künstler. Man mag die Bezeichnung sonderbar finden, weil er doch, wie man weiß, Hofmaler der spanischen Könige war. Aber es ist falsch, Begriffe aus späteren Epochen auf frühere rückwärts zu übertragen. Der König und der Hof gaben ihm mit ihren Porträtaufträgen nur den Stoff für seine Kunst; sie dachten nicht daran, wie später von Ludwig XIV. an, eine bestimmte Art der Anschauung und des Stiles vorzuschreiben und ihn auf diese Weise in seiner künstlerischen Arbeit zu binden. Das war weder besonderer Stolz, der jede Aufmachung verachtet, noch besondere Bescheidenheit, die sich vor der Kunst beugt; diese ganze Idee, eine Art von Kunst als alleingültig zu betrachten, lag einfach noch nicht in der Zeit. Das Talent hatte recht.

Eine andere Freiheit als die der malerischen Ausdrucksweise aber brauchte Velasquez nicht. War er ja nicht wie Rembrandt eine große Seele und eine glühende Phantasie, sondern ganz und gar und nur Auge, Auge, das die Welt klarer, feiner und schöner erlebte, in jedem Farbton, in jeder Lichtnuance, in der Rundheit jedes Ausschnittes, als irgendein anderes vor- oder nachher.

Abb. 157. Ribera: Martyrium des Hl.

Und nicht nur deshalb, weil ihm Seele und Phantasie nicht hineinredeten, darf man ihn als „nur Auge" bezeichnen. Es gibt noch einen anderen Grund dafür, der ganz auf dem Gebiete des Bildnerischen liegt: auch das Wissen von der Form, das am letzten Ende auf dem Tastgefühl beruht und das, wie wir sahen, in allen Entwicklungen die Plastik vermittelt, übt keinen Einfluß auf seine Anschauung aus.

Von diesem Einfluß der Plastik, von jeder Spur dieses Einflusses sind erst Rembrandt und Velasquez frei. Oder richtiger: ist Rembrandt und macht sich Velasquez frei. Rembrandt als Autodidakt hat ihn nie erfahren, Velasquez nahm ihn mit der Schule auf und mußte ihn allmählich ausscheiden.

Abb. 158. Velasquez: Philipp IV.

Daß bei Velasquez nicht ein ausgedachtes Kunstprinzip der maßgebende Faktor dieser Entwicklung war, sondern die Natur selbst ihn zu seiner Art führte, das beweist vor allem der Umstand, daß die Wahrheit seines Lichtes in dem Maße wächst wie der Raum, der in seinen Bildern die Landschaft einnimmt. Das heißt: er beginnt mit den traditionellen schwarzen Schatten, die seine Landsleute von den italienischen Naturalisten übernommen haben, und die aus den Lichtverhältnissen eines künstlich hergestellten dunklen Raumes mit eindringenden grellen Sonnenstreifen stammen, und erst, als er in dem schweifenden Leben als Begleiter des Königs seine Menschen im Freien sieht und malt, sie zusammen mit der umgebenden Atmosphäre empfindet und wiedergibt, weicht diese scharf umreißende und mehr plastische Art der malerischen: die Schatten hellen sich auf, und die künstlich gesteigerten Kontraste weichen der natürlichen Harmonie, die eine günstige Atmosphäre wie ein feiner Schleier, der alles Harte in Form und Farbe ausgleicht, den Dingen gibt.

Es gibt kein Rezept, das man aus seinen Bildern ziehen könnte. Daß sie zum großen Teil warme Töne von unscheinbarem Braun bis Gelb für die

Abb. 159. Velasquez: Las Meninas

greifbaren Dinge, Menschen und Erde, und kühle, grausilberne für die Atmosphäre gegeneinander spielen lassen und die ruhigen Flächen, die so entstehen, durch ein paar mit größtem Raffinement hineingesetzte stärkere Farbenflecke beleben, ist nur die Folge der Tracht seiner Menschen und der Art seiner Landschaft. Daß er ganz andere Möglichkeiten hatte, zeigen schon die Frauenbilder und reicheren Kompositionen, in denen mehr Farben zu bewältigen waren und jedesmal von neuem die Größe des neutralen Grundes aus der Empfindung bestimmt werden mußte. Vor allem aber zeigt es das nie hoch genug zu rühmende Papstporträt der Galerie Doria Pamfili zu Rom, in dem er ohne die Hilfe des Helldunkels sieben verschiedene Rot zur Harmonie zwang, eine Malertat, die ebenso hoch steht wie die Tat, die der Menschenschilderer mit dem Bilde dieses brutal häßlichen und hinterhältigen Mannes vollbrachte.

Das Werk des Velasquez? Der spanische König, ein später Habsburger, *Abb. 158* groß, schmal, blutlos und blond, mit der müden Feinheit der Menschen mit zu vielen Ahnen, in einfacher, dunkler Tracht, oft im Freien, manchmal zu Pferde. Und neben dem König, den er immer wieder malen mußte, die

Prinzen und Großen, in ähnlichem Kostüm, und das seltsame Hofgesinde, Zwerge mit großen Hunden, in stolzem Aufputz, den die Herren verschmähten. Dann in hellen und farbenreichen Kleidern mit mächtiger Vertugada die fürstlichen Frauen und Kinder. Ein mächtiges Historienbild: die Übergabe von Breda, eines der ganz wenigen, die aus einer Staatsaktion ein Bild geworden sind. Und neben diesen Arbeiten, zu denen meist ein Auftrag trieb, ein paar freie Schöpfungen, in denen zufällige Erlebnisse des Auges
Abb. 159 festgehalten wurden. Dazu gehören die „Meninas", das Atelier des Malers, ein hoher Raum mit schwachem, gleichmäßigem Licht, das durch die schmalen Fenster der rechten Wand einfällt und dessen Wirkung an der mit Bildern behängten Hinterwand mit ihrem ruhigen Ton sichtbar wird; vorne der Maler an der Staffelei und die Gruppe einer kindlichen Prinzessin in farbigem Krinolinenkleid und ihrer jungen Hoffräulein, die sich um sie bemühen; im Hintergrund dringt durch eine Tür helles Licht von der Sonnenseite ein. Was hier das Auge reizt, ist der überraschende Reichtum an Dingen, die man vielleicht nicht schön, aber deutlich optische Momente nennen könnte: gemeint sind der Gegensatz der langen, geraden Linien des Raumes und der bewegten der Menschengruppe, der schöne Rhythmus dieser Bewegung, der nur durch den Gegensatz zu dem Raum zur Geltung kommt, das Größenverhältnis der Gruppe zum Raum, die Gegensätze der matten Lichter im ersten, der Dämmerung im zweiten, des hellen Lichtflecks im dritten Grund, die die Atmosphäre wunderbar beleben, die Verteilung der Farbenflecke und das Verhältnis der Farben zu dem neutralen Ton. Und alle diese künstlerischen Wirkungsmomente sind mit einer scheinbaren, nein, überzeugenden Natürlichkeit verbunden, die an ein zufälliges Zustandekommen des Ganzen denken läßt. Noch reicher vielleicht an solchen Kontrasten ist das Bild der „Weberinnen". Man sieht aus einem dunkleren Raum in einen helleren, in dem ein Gobelin auf dem Rahmen steht. Daraus ergibt sich die Erscheinung, daß vorn im Halbschatten wirkliche Menschen stehen, hinten dagegen, in vollem Licht, die fast schemenhaften Figuren eines Gobelins.

Murillo Jünger als Velasquez war Murillo, einer der Maler, der dem großen Meister die Erlösung zu danken hatte, diesen Dank aber in der schönsten und so überaus seltenen Form abstattete, daß er nicht sein Schüler blieb, sondern ein eigener Meister wurde.

Murillo ist ohne Velasquez als Maler nicht denkbar. Sein Beispiel hat ihn in Fühlung mit der heimatlichen Landschaft und Atmosphäre gebracht und ihm nicht nur die ersten Ausdrucksmittel gegeben, sondern noch ihre Ent-

Abb. 160. Murillo: Vision des Hl. Antonius

wicklung beeinflußt, nachdem der Jünger wieder nach Sevilla heimgekehrt war. Weil er in den Geist des Velasquez eingedrungen war, geht er denselben Weg, wird auch seine Atmosphäre immer heller, seine Malerei immer weicher, freier und duftiger, immer mehr „Malerei".

Aber als Temperament ist er bis zum Gegensatz verschieden von dem Meister. Dem Maler, der ganz fest auf der Erde stand, den die Wirklichkeit ausfüllte, steht er als Träumer jenseitiger Dinge gegenüber. Er kennt ein Zwischenreich, in dem Erde und Himmel, Götter und Menschen sich in geheimnisvollen Wundern begegnen und verbinden. Er kennt den Himmel, in dem die Göttlichen, befreit von jedem Erdenrest, schweben. Was das Volk und die Kirche in frommen Legenden erzählen, das ist ihm inneres, beinahe wirkliches Erlebnis geworden. Murillo ist für die katholische Welt ziemlich genau das, was Rembrandt für die protestantische ist. Und die Ähnlichkeit wird noch dadurch gehoben, daß beide einer realistischen Rasse entstammen und Elemente scharf gesehener Wirklichkeit zur Gestaltung ihrer Träume benutzen. Mehr noch dadurch, daß das verklärende Mittel beider in erster Linie das Licht ist, wenn auch Murillo oft noch die Erhöhung der Gestalten durch die schöne Linie hinzufügt.

Durch diesen Vergleich hat man denn auch sofort die rechte Formel für den Maler Murillo im Unterschiede gegen den Maler Velasquez. Ihm ist wie Rembrandt Licht nicht nur etwas Physisches, sondern Träger der Stimmung, und da er überirdische Stimmungen gibt, braucht er überirdisches Licht. Er sublimiert warmes Licht bis ins Gold, kühles bis ins Silber; kühles liebt er besonders. Aber er kann dieser Atmosphäre des Himmels die überzeugende Wahrheit der irdischen geben.

Mit diesem Mittel zwingt er auch widerstrebende Seelen. Wie sich dem
Abb. 160 heiligen Antonius, der in der Nacht kniend darum fleht, das Christkindlein, rosig und blond, in einer Bahn silbernen Himmelslichtes herangekommen, in die zitternden Arme schmiegt, wie sich dem heiligen Franziskus in demselben, den Alltag entfernenden Nebelglanz Christus vom Kreuz herabneigt, wie Maria, demütig und verzückt im Himmel schwebend, „unbefleckt" das Kind empfängt — alle diese und andere Wunder bekommen durch ihn täuschende Wahrheit, natürlich nur in demselben Sinne, wie eben im Kunstwerk alles, was sich nie und nirgend hat begeben, sie bekommen kann. Sein Licht klingt wie eine zarteste Melodie, die die Seele vibrieren läßt und empfänglich dafür stimmt, daß Traum zum Leben wird.

Wie neben Raffaels Sixtina die della Sedia, so stehen neben der Immaculata die mütterlichen Madonnen des Murillo, spanische Bäuerinnen mit

ihren Kindern, nur durch die höchste Anmut (und durch den Schimmer des Bildes) über das Leben emporgehoben.

Manchmal hat er auch das Leben gemalt. Und es ist, als ob er sich an dem derben Treiben seiner schmutzigen und verschmitzten Gassenjungen von all der sublimierten Heiligkeit erholt hat.

Mit Spaniens politischer Macht geht auch seine eigenartige Kunst zugrunde. Frankreich, das es als Weltmacht ablöst, wird auch in Kultur und Kunst für mehr als ein Jahrhundert tonangebend für Europa.

Frankreich

Im siebzehnten Jahrhundert geht die politische und kulturelle Führung Europas an Frankreich über. Die anderen Völker Europas zählen zunächst nicht mehr mit. Italien hat sich in den Jahrhunderten der Renaissance vollständig ausgegeben. Deutschlands aufstrebende Entwicklung ist durch die Religionskriege jäh abgebrochen worden, Spanien hat nach kurzem Glanz aufgehört, eine Großmacht zu sein. Dagegen hat sich Frankreich als erster moderner Staat mit einer Zentralgewalt, bei der nicht nur alle Macht ist, sondern die auch die Organisation geschaffen hat, sie tatsächlich auszuüben, kraftvoll konstituiert. Als erster moderner Staat, aber nach der politischen Idee des alten Imperium Romanum, so daß auch hier die Vereinheitlichung als Folge des immer noch wachsenden Einflusses der Antike erscheint. Frankreichs Vorherrschaft, die ihm auf Grund seiner Kraftfülle zufällt, dauert unbestritten fast durch das ganze siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert hindurch, ganz hat sie auch im neunzehnten, trotz aller Gegenströmungen, nicht aufgehört.

Frankreich wurde von einem absoluten Monarchen beherrscht, dessen Hof in allen Dingen der einzig maßgebende Mittelpunkt des Landes war. Dadurch wurden auch für die Kunst ganz neue Verhältnisse geschaffen. Nicht, wie man gemeinhin zu sagen pflegt, ist das Wichtige, daß sie im Dienst der Verherrlichung ihres Auftraggebers steht. Solche Aufgaben sind ihr auch vorher oft genug zugemutet worden. Die in Wahrheit wichtigste Folge des neuen Zustandes war vielmehr die Zentralisation, die alle Kräfte des Landes an einen Ort zog und dadurch den Zusammenhang des Künstlers mit seiner Landschaft und ihren Menschen in gewissem Sinne mit Natur und Leben überhaupt zerstörte. Man weiß, daß dieser Zusammenhang der Kunst Italiens, Deutschlands und der Niederlande die wundervolle Mannigfaltigkeit in ihrer Einheit, die reiche Fülle gewachsener Persönlichkeiten gegeben hat. So mag man ermessen, wie seine Zerstörung wirkte. Statt des Stiles, der sich aus bestimmten Bedingungen von selbst ergab, trat eine künstliche Uniformität ein. Die Formen des Lebens und der Kunst drückten

nicht mehr die Stimmung der Gesamtheit aus, sondern wurden als Moden von oben her diktiert. Die Kunst, die im Mittelalter lateinisch gesprochen, dann aber überall sich der Volkssprache bedient hatte, fing jetzt an, ein in jedem Sinne des Wortes „gebildetes" Idiom zu reden, das international wurde, und das man etwa als französiertes Lateinisch bezeichnen könnte. Der Vorrat an fertigen Formen, an künstlerischen und technischen Kenntnissen gibt diesen glücklichen Erben eine große Leichtigkeit der Bewegung, aber dafür fehlt ihren Werken der unvergleichliche Reiz, der uns an denen der Ahnen fesselt: das Sichtbarwerden der Gestaltung aus eigener Kraft.

Architektur

Es ist bezeichnend, daß in der Architektur nicht mehr die Kirche, sondern das Schloß, das Haus des Fürsten, und das Hotel, das Haus des Aristokraten, die wichtigste Rolle spielt. In den französischen Kirchen herrscht der wenig modifizierte, aus Italien in alle katholischen Länder hineingebrachte Jesuitenstil. Château und Hôtel stammen auch, wie alle Häuser Europas nach dem Verschwinden des schmalen, nordeuropäischen Giebelhauses, vom italienischen Palazzo, aber hier erzwangen nationale Traditionen und Gewohnheiten eine gründliche Umwandlung.

Der italienische Palazzo hat das alte, kastellartige Stadthaus, die Torre, abgelöst und fast durch seine ganze Entwicklung die Spuren dieses Ursprungs getragen: er war nach allen Seiten hin fest ummauert, hing mit der Straße gar nicht zusammen und wandte sich sozusagen nach innen, nach dem großen Hof, dem er seine am reichsten geschmückten Mauern zeigte. Der französische Adel, der sich in Paris Stadthäuser baute, kam von seinen Schlössern auf dem Lande und suchte naturgemäß etwas mehr Freiheit und Offenheit der Anlage, als sie das aus den Bedingungen des städtischen Lebens entstandene Haus irgendwo haben kann. Seine Hotels zogen sich von der Straße zurück, hinter einen möglichst tiefen Hof, den sie nur an den Seiten mit schmalen Flügeln umfaßten, und wandten ihre Hauptfassade dem Garten zu, der hinter ihnen lag. Diese Häuser entre cour et jardin machten einen ganz anderen Grundriß notwendig, als ihn der Palazzo mit seinem Innenhof hat. Aber doch sind sie mit ihrer Enfilade von Zimmern auf demselben Stock und auch in der Fassadenbildung ohne das italienische Vorbild nicht denkbar.

In der Formensprache war die französische Architektur einfacher und kühler als die italienische. In den Franzosen steckt ein entschiedener Sinn für das Maßhalten, eine Reserve, die bis zur Nüchternheit gehen kann. Sie lehnten den Überschwang des Barock völlig ab, vorzüglich im Außenbau. Sogar ihre nach italienischen Mustern gebauten Kirchen entkleideten die Formen ihrer Leidenschaft und ihres Schwunges. Im Profanbau blieben sie

Abb. 161. Fassade des Louvre

vollends der klassischen Schlichtheit der Hochrenaissance fast ganz treu. Im Privathotel gingen sie sogar noch weiter. Für die Straßenfront, die ja, wie gesagt, eigentlich die Rückseite war, verzichteten sie, seit Mansard, grundsätzlich auf alle Elemente der monumentalen Architektur, Säulen, Pilaster und plastische Dekoration, und wirkten nur durch gut profilierte Rahmen, die das Mauerwerk geschmackvoll gliederten. Damit bereiteten sie das neue bürgerliche Haus vor, das Europa beherrschte, bis die reflektierenden Künstler des neunzehnten Jahrhunderts an seine Stelle ein anderes setzten, das mit alten Schmuckformen beladen wurde, sie durch billige Nachahmung entwertete und sich durch sie zu einer grellen Lüge machte.

Trotz dem Zusammenhang mit der klassischen Architektur blieb Mansard bei dem steilen Dache, das für den Norden so notwendig und deshalb so bezeichnend ist. Sein Walmdach mit den vortretenden Fenstern, nach ihm Mansarden genannt, und den durchgebildeten Schornsteinen gab eine höchst bewegte Silhouette, deren Unruhe mit der Ruhe der Fassade kontrastierte, so daß sie einander gegenseitig betonen, sich aber doch auch ausgleichen.

Die monumentale Architektur arbeitete natürlich mit reicheren Mitteln, aber auch sie ging im Vergleich zu der italienischen immer noch sparsam mit

den dekorativen Elementen um. Die ungeheure Masse des Schlosses von Versailles mußte von selbst all dergleichen abschütteln. Für die neue Fassade
Abb. 161 des Louvre wurde Perraults Plan mit dem strengen Motiv der Kolonnade gekuppelter Säulen, die durch beide Hauptgeschosse geht, und des Giebels über dem Mittelrisalit einem barocken Entwurf des genialen Italieners Bernini vorgezogen. Damit war der Sieg des Klassizismus für die Außenarchitektur entschieden. Die bald darauf gegründete Akademie erzog ihre Schüler in seinem Sinne und gab auf lange Zeit den Ton an, und nicht nur in Frankreich.

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß der Garten ein wichtigster Bestandteil aller Schloßanlagen der Zeit gewesen ist. Zum erstenmal traten dabei ein nach antiker oder, allgemeiner ausgedrückt, südeuropäischer Baugesinnung geformtes Haus und die nordeuropäische Natur in unmittelbaren Zusammenhang, ein strengst geregeltes und ein Freies. Es war unmöglich, zehnfach unmöglich in dieser Zeit mit ihrer so ausgesprochenen Tendenz auf Einheit der Form, daß beide Teile ihren Charakter wahrten, und dieser Tendenz wegen mußte das Haus siegen. Der Architekt baute den französischen Garten mit Terrassen, Kolonnaden und Fontänen und beschnitt Bäume und Hecken so, daß sie sich mit den steinernen Elementen vertrugen und verbanden. Er wurde im Grundriß und Aufbau und Effekten wirklich eine Fortsetzung der Architektur, deren Stimmung und Proportionen er — man denke an das Wunder von Versailles! — aufnahm und weiterführte. Dieser Sieg der Form war von größter Bedeutung. Der französische Garten, der uns von allen Produkten der Epoche den Grundzug ihres der Natur und der Freiheit abgewandten Wesens am deutlichsten offenbart, hat am meisten dazu beigetragen, in den Menschen, die in ihm lebten, eine solche Gesinnung zu erhalten und zu steigern, sie der lebendigen Welt zu entfremden. Es ist kein Zufall, daß, als im achtzehnten Jahrhundert ein neues Geschlecht in Europa, aus dem Bürgertum aufgestiegen, seine natürliche und freie Empfindung durchsetzte, der französische Garten als erstes Opfer fiel und dem englischen Park weichen mußte.

Der Sieg des Klassizismus in Frankreich hatte nur die Außenarchitektur betroffen. Für den Innenbau hatte Ludwig XIV. das üppige Barock angenommen, das seinem leidenschaftlichen Königsgefühl die entsprechenden Ausdrucksformen bot. Der Künstler, der diesen Stil trug, war der Maler Charles Lebrun, und unter seinem Einfluß stand Hardouin-Mansard, der Architekt von Versailles.

Abb. 162 Die Grundformen der Architektur bleiben freilich auch hier zurückhaltend und stolz. Aber eine Fülle von ornamentaler und plastischer

Abb. 162. Apollogalerie im Louvre

Dekoration setzt an, wo die eigentliche Architektur aufhört. Die Häufung der Motive, die starke Reliefierung der Formen, die Fülle der übermäßig bewegten Figuren, die auf allen Gesimsen und Giebeln sich wälzen, kurz alle entscheidenden Merkmale des Barock finden sich hier wieder. Und besonders auch die Vergoldung, die alle bestimmenden Linien und oft ganze Flächen mit ihrem Glanz überzieht.

Hausrat

Die gewaltigen und reichen Räume, die so entstanden, keinen früheren vergleichbar außer vielleicht den Sälen der versunkenen römischen Kaiserpaläste und Thermen, brauchten auch einen neuen Hausrat. Der Weg war dadurch gewiesen, daß die späte Renaissance schon die Formen des Hauses auf die Möbel übertragen hatte. Es war nur nötig, aus der Veränderung der Architektur die Folgen zu zichen. Freilich war das Holz ein sprödes Material für all die Knäufe und Schnörkel, und es war unmöglich, seinen Charakter zu wahren. Nun, da wurde eben zu Ende geführt, was schon dic Gotik in gewissem Sinne begonnen hatte. Man schuf die notwendige Masse, die die Natur nicht hergab, durch Zusammenleimen einzelner Stücke. Diese Masse war nicht mehr in strengem Begriffe Holz, und ein Übergang von Farbe oder

Gold neutralisierte sie, wenn das nötig war, vollends. Durch dieses neu entstandene künstliche Material konnte man Maßstab und Form der Innenarchitektur im Möbel fortsetzen.

Hatte das Holz auf diese Weise einen Charakter eingebüßt, so konnte man auch ohne Rücksicht auf ihn dekorieren, unter Umständen es ganz von der Oberfläche zurückdrängen. Das tat zuerst Boulle, der seinen Möbeln eine Haut aus Schildpatt und Kupfer schuf, die sie fast ganz überzog. Von diesen Stoffen legte er Ornamente von verschnörkelten Ranken in das Holz ein.

Tracht Wie immer, griff die Formtendenz, die durch die Kunst ging, auch auf den Menschen über. Sollte er nicht in diesen Räumen mit diesem Hausrat eine allzu jämmerliche Rolle spielen, so mußte er so viel aus sich machen, als irgend anging. Einiges war durch die Tracht zu erreichen. Man ging auf hohen Schuhen, man polsterte sich an den Schultern auf, man bauschte und spreizte, Mann und Frau, die Röcke weit auf. Und schließlich, als der Kopf dem künstlich vergrößerten Körper gegenüber zu klein erschien, stülpte man sich die Allongeperücke auf. Aber auch das Auftreten konnte mithelfen. Wenn man, den Hut auf dem gebogenen Arm, breit und stelzend daherging, fügte man sich eine neue Importanz hinzu.

Und zu solchem Auftreten boten die neu geschaffenen Formen des höfischen Lebens Anlaß. Seit den Despoten der alten orientalischen Reiche und ihren Nachfolgern in Byzanz hatte kein Herrscher sich so von den Menschen getrennt wie Ludwig XIV. Er konnte sich nicht mehr, wie sie, göttlich fühlen und nennen, aber tatsächlich nahm er für sein Leben Formen an, die an religiöse Kulte erinnern. Die einfachsten Vorgänge, wie das „Lever", wurden zu feierlichsten Zeremonien. Und diese scheinbare Willkür einer Persönlichkeit war letzten Endes auch nichts anderes als eine Folge der Zeittendenz, alles in feste Formen zu bringen. Jedenfalls mußte ein solches Wesen zu feierlich gezirkelten Bewegungen führen.

Malerei Daß es Bildhauer und Maler geben mußte, die diesen selben Stil für ihre Kunst annahmen, versteht sich von selbst. Hatten sie doch die bildnerische Ergänzung zu der reichen, pathetisch feierlichen Architektur der Innenräume zu liefern und unter Umständen die zeremoniösen Auftritte und Versammlungen des Königs und des Adels darzustellen. Den Ton hatte Rubens in seiner Galerie in Luxembourg angegeben. Er wurde zur Zeit Ludwigs XIV. von Lebrun aufgenommen, dem andere folgten. Alle höfische, ja alle repräsentative Malerei der späteren Zeiten ist durch diese Künstler beeinflußt worden. Aber sie hat nur kulturelles, kein künstlerisches Interesse, weil sie niemals neue Werte schaffen durfte und deshalb auch nicht

Abb. 163. Girardon: Raub der Proserpina

von den schöpferischen Begabungen ausgeübt wurde. Am stärksten waren diese Bildhauer, wie Puget und Girardon, und diese Maler im Bildnis, wo zwar nicht die Pose, die zu den geschilderten Menschen gehörte, aber doch die allegorische Phrasenhaftigkeit ausgeschlossen war. Und daß diese Künstler ihr Handwerk verstanden, wird ihnen niemand bestreiten können.

Aber auch zu dem Klassizismus in der Architektur fehlte die Parallele in der bildenden Kunst nicht, zum wenigsten nicht in der Malerei. Man kann sogar für ihren Meister, Nicolas Poussin, dieselben Formeln anwenden, mit denen man von den Architekten dieser Richtung spricht. Man findet das gleiche Zurückgreifen auf die Prinzipien der Antike und der bewußt antikisierenden Hochrenaissance, aber es ist ebensowenig wie dort doktrinär, sondern die Folge einer Verwandtschaft des Empfindens.

Poussin Abb. 164

Es ist gewiß kein Zufall, daß Poussin Franzose war. Man könnte ihn nirgends anders als in dem Lande und der Zeit eines Architekten wie Perrault und eines Dichters wie Racine unterbringen. Aber wenn einen Künstler, so muß man ihn einen Römer nennen. Er konnte sich an Raffael und einige seiner Nachfolger anschließen, die unter dem Einfluß des römischen Menschentypus und der Antike die Liniensprache entwickelt hatten, die so spezifisch römisch ist, daß es immer mißlingen mußte, sie allgemeingültig zu machen, weil sich eben nichts anderes als Rom erschöpfend in ihr ausdrücken läßt. In einem aber war er ganz auf sich selbst angewiesen: das Kind einer anderen Zeit, bedeutete ihm die Landschaft viel mehr als irgendeinem seiner Vorgänger, und er hat ihren Farben, ihrem Himmel, die durchsonnte Klarheit ihrer Luft als Erster gegeben, und doch wohl, alles in allem genommen, auch als Bester.

Je eigener er wurde, desto größer war die Rolle, die er der Landschaft zuwies, bis schließlich die Figuren zur Staffage herabsanken. Trotzdem kann man sie nie recht fortdenken, weil durch die heiligen oder mythischen Gestalten und Szenen der große Stil der Naturschilderung und die besondere Stimmung bedingt werden, die ohne sie willkürlich erscheinen müßten. Poussin war eben, ohne zu den Genies zu gehören, doch einer von den Bildnern, die eine eigene Welt in sich tragen. Er hat mit Recht niemals darauf verzichtet, die Distanz seiner Kunst vom Leben zu betonen. Dazu aber sind eben die fernen und fremden Menschen auf seinen Bildern das wichtigste Mittel.

Lorrain

Von der letzten Art des Poussin gingen viele Künstler aus. Der wichtigste von ihnen ist Claude Lorrain, weil er sie weiter entwickelte. Durchaus logisch. Er hatte nicht Poussins Weg durch die monumentale Malerei mitgemacht, und wenn er trotzdem die heroische Staffage festhielt, so war das keine innere Notwendigkeit für ihn. Er empfand sie nicht mit der Landschaft

Abb. 164. Poussin: Arkadische Schäfer

zusammen und konnte sie kaum selbst malen. Er war eben von Haus aus Landschafter, dem am Ende Licht und Farbe mehr bedeuteten als die überkommene Linie. So sind seine Bilder weicher, duftiger als die seines Meisters, dem aber doch ein Anteil an ihrer Größe zufällt, die Lorrain gewiß aus sich heraus nicht gefunden hätte. Seine große Liebe sind schöne Bäume und Baumgruppen, deren Linien bewegter sind als die der Berge und Felsen, die Poussins härteres Wesen bevorzugt hatte. Und er gibt mehr Himmel. Bei aller klassischen Noblesse ist er eben nordischer. Es mischt sich mit dem Italienischen in seltsamer Weise Holländisches. Daneben gibt es eine bodenständige Kunst, der niederländischen verwandt, die von jeher und immer wieder auf den angeborenen Charakter des romanisierten Frankreichs hinweist.

Deutschland

In den deutschen Ländern hatte der furchtbare Dreißigjährige Krieg brutal die Entwicklung der Kunst unterbrochen, die gerade begonnen hatte, sich der Errungenschaften der italienischen Renaissance zu bemächtigen, aber noch nicht dahin gelangt war, sie sich einzuverleiben. Als das Volk nach der Betäubung durch seine Schläge wieder zur Besinnung kam, hatte es alles Frühere vergessen. Die deutsche Bau- und Kunstgesinnung, die im sechzehnten Jahrhundert trotz allem Willen zum Antikischen überall hervorleuchtete, bestand nicht mehr. Die werkstättliche Tradition, die auch unbewußt etwas von ihr hätte bewahren müssen, war erloschen; es gab, wenigstens für größere Aufgaben, deren Lösung das ganze Handwerk beeinflußt, gar keine Kräfte. Auf fremde Künstler angewiesen, ohne den Willen, sie nach bestimmter Richtung hin zu zwingen, stand das früher an eigener Kunst reiche deutsche Volk da. Im Süden, wo es katholisch war, bauten, meißelten und malten Italiener, im protestantischen Norden Holländer, bis die Franzosen, oder doch ihr Einfluß, beide ablösten.

Es ist sehr viel Schönes entstanden in dieser Zeit, ein großer Teil der Städte, die wir als alte deutsche nennen und lieben, hat in ihr seinen Charakter erhalten. Aber in großem, weltgeschichtlichem Sinne schöpferisch ist die Kunst der Epoche nicht gewesen, auch dann nicht, als wieder deutsche Meister erstanden und so in den verschiedenen Landschaften den Stil nuancierten. Wo über Deutschlands Bauten zu sprechen ist, da werden die des Barock viel Platz in Anspruch nehmen, in dem Zusammenhang unserer Kunstgeschichte haben sie darauf keinen Anspruch.

Architektur

Was die Dientzenhofer in Böhmen und Franken, vor allem in Prag und Bamberg, die Fischer von Erlach und ihre Genossen in Wien, die Asam in München leisteten, ist durch die Stimmung oft verschieden, einmal etwas trockener, einmal unbesorgt um Regeln im Gefühl des sicheren Taktes und

Abb. 165. Lorrain: Opfer des Apollo

disparate Elemente zusammenzwingend, einmal überschäumend von krauser Stukkatorenlaune. Gemeinsam ist, daß sie alle einen ungeheuren Aufwand an Schmuckformen verbrauchten, deren Bedeutung vergessen ist, und die gerade deshalb gehäuft werden, weil die einzelnen nichts mehr sagen. Es ist eine sehr reiche, durchgebildete, biegsame Sprache, die sie reden, aber ihre Abgeschliffenheit zwingt zu rhetorischem Überschwang. Man ist gewonnen, solange man zuhört, aber man hat nichts gewonnen, wenn man fortgeht. Es ist höchste Architektur, aber doch am Ende keine Baukunst, was sie trieben.

Damit hängt es zusammen, daß der Gesamteindruck, den man zuerst empfängt, viel stärker ist als die Einzeleindrücke bei eingehender Betrachtung. Und damit wiederum, daß eine Straße, eine Stadt dieser Zeit so verblüffend wirkt, vielleicht sagt man noch richtiger: berauschend.

Man braucht sich dieser Wirkung nicht zu verschließen, wird es nicht einmal können, aber man darf sich klar darüber sein, daß sie nicht in dem Sinne architektonisch ist wie die älterer Städte. Der Sprachgebrauch nennt freilich auch die Wirkung von Rothenburg, Florenz, Rom malerisch, aber mit Unrecht; auf diese Barockstädte jedoch trifft das Wort zu.

In allen diesen Bauten war der Einfluß des italienischen Barock der überwiegende. Ja, dieser Stil mit seiner Auflösung aller Grundformen und deren Ausgehen auf malerische Wirkungen durch die Üppigkeit der Dekoration, wurde nach deutscher Art auf die Spitze getrieben. Auf die letzte Spitze. Es war, wie wir in dem Kapitel über das Rokoko sehen werden, noch eine Abwandlung möglich, aber keine Entwicklung mehr. Alle Wirkungen waren aufgeboten, wie in einem Finale. Es war wirklich etwas wie ein Ende der Architektur.

Wenn man vorwärts wollte, mußte man zurückgreifen. Das hatten die Franzosen getan, und ihrem Einfluß gab sich der Würzburger Balthasar Neumann hin, der von der Art der Dientzenhofer und Fischer ausgegangen war. Er blieb immer ein wenig ihrer dekorativen Üppigkeit treu, aber trotzdem tritt in dem Äußeren seiner Schlösser, der Residenz zu Würzburg und der Schlösser in Bruchsal und an anderen Orten der Baugedanke als solcher stärker in den Vordergrund. Alles ist ernster und straffer in den Hauptformen, und die besonderen architektonischen Eigenschaften, Proportion und ausdrucksvolle Durchführung der Glieder kommen zu ihrem Recht. Im Innern beschneidet er zwar die Fülle nicht und nimmt alle Freiheiten in Anspruch, überbietet sie wohl gar, aber er befreit die Formen von ihrer Schwere, macht sie zierlicher, eleganter, unstofflicher und führt so zum Rokoko über. Mit der Schwere der Form nimmt auch die Kraft der Farbe ab. Der Venezianer Tiepolo, der seine Prunkräume dekoriert, bewegt sich in ganz lichten, matten Tönen.

Als eine sehr merkwürdige Erscheinung steht allen diesen Meistern der Dresdener Georg Bähr gegenüber, der, in seinem Ernst und seiner Kraft durch und durch norddeutsch, ganz und gar Baukünstler ist und in dieser Zeit der großen Dekorateure mit der Frauenkirche in seiner Vaterstadt eines der monumentalsten Bauwerke aller Zeiten geschaffen hat. Auch er ist natürlich ein Kind seiner Epoche. Wie sehr er mit ihr zusammenhängt, das zeigt schon ein Blick auf den Grundriß dieses Zentralbaues, in dem jede gerade Linie perhorresziert ist und alle Umfassungsmauern sich krümmen und werfen. Aber in dem Aufbau mit dem großen Kuppelturm in der Mitte und den vier kleineren, die ihn umgeben, ist schlechterdings aller Schmuck, nicht nur plastischer, auf das strengste verschmäht. Das ganze Haus bis zu den Kuppelspitzen ist aus feingefugten Quadern aufgebaut, die mächtigen Fenster einfach umrahmt. Es wird schwer sein, außer den ägyptischen Pyramiden und römischen Nutzbauten ein Bauwerk zu nennen, in dem alles Mechanische, die ganze Arbeit, so vollständig zurücktritt. Es steht da, wie durch einen schöpferischen Willen aus dem Boden herausgewachsen. Bähr hat damals und später keinen Nachfolger gefunden. Aber es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses eminente Werk noch einmal seine historische Rolle spielt. Der runde Innenraum ist eine durchdachte Predigtkirche, ganz auf die Kanzel gerichtet. Auch er ist ursprünglich monumental gewollt. Aber in der Dekoration griff Bähr zu den Formen der katholischen Kirchen, und durch ihren Reichtum wird das Auge von der Raumwirkung abgezogen.

Bähr
Abb. 166 u. 167

Eine zweite Erscheinung von ganz eigenartiger Kraft war Andreas Schlüter, der besonders in Berlin wirkte. Man wird ihn als Architekten nicht mit Bähr vergleichen können, dazu war er zu sehr von Italien abhängig. Aber das Berliner Schloß hat doch eine persönliche Note. Im Äußeren ist nichts von der Heiterkeit und Üppigkeit süddeutscher Schlösser zu spüren, die, niemals reiche, Dekoration ist auf wenige Punkte, die Portale, beschränkt, die Mauern wirken als große Flächen, da auch die Umrahmungen der Fenster kaum hervortreten. Massig und streng steht das große Haus da. Und eher ehrfurchtgebietend als freudig-festlich wirken auch die Höfe, in denen wie in den alten italienischen Palazzi eigentlich der Schwerpunkt der architektonischen Wirkung liegt. Besonders der zweite Hof mit den einfachen, zweigeschossigen Arkaden und den mit mächtigen Säulen betonten Portalbauten, die aus den Fassaden hervorspringen, ist von imponierendem Ernst und hat in Deutschland kaum seinesgleichen. Auch das reiche Innere setzt diesen Ton fort. Die Grundformen sind durchweg einfach. Aber hier tritt eine Fülle freiester plastischer Dekoration hinzu, in der die Phantasie dieses großen Bau-

Schlüter

Abb. 166. Bähr: Frauenkirche in Dresden

Abb. 167. Bähr: Inneres der Frauenkirche

künstler-Bildhauers unerschöpflich war, und deren durchgehender Zug, wieder im Gegensatz zu der seiner süddeutschen Genossen, ein mächtiges Pathos ist.

In Schlüter hat die Epoche ihren großen Bildner gehabt, während im allgemeinen die Bildnerei mehr noch im Dienste der Architektur stand, also nur ihre schmückenden Qualitäten beansprucht wurden.

Schlüters Ruhm haftet an zwei Denkmälern, dem des ersten preußischen
Abb. 168 Königs und vor allem dem des Großen Kurfürsten, einem der großen Reitermomente der Welt. Auch hier fühlt man den Anschluß an die Italiener, aber auch hier ist etwas Neues. Das Verhältnis des Künstlers zu seinen Vorbildern ist hier wohl unmittelbarer abzulesen als in dem Bauwerk, aber es ist dasselbe. Er übernimmt ihre Formen, aber eine herbe und herrische Kraft durchdringt sie mit einem eigenen Leben. Statt der Pose der Leidenschaft fühlt man die Leidenschaft selbst. Pathetische Rhetorik ist zu eindringlicher Redekunst geworden. Eine erregte Manier erscheint plötzlich als der natürliche Ausdruck einer erregten Seele. Es ist ein merkwürdiges und ganz einziges Phänomen.

In den Schlußsteinen der Fenster im Hofe des Zeughauses sollen Masken sterbender Krieger angebracht werden, um die Bestimmung des Baues anzudeuten. Unter den Händen Schlüters werden sie zu den erschütterndsten Schilderungen vom Schlachtfeld, die seit dem Fries von Pergamon gegeben worden sind.

DAS ROKOKO

Das Barock war aus einer leidenschaftlichen Auflehnung gegen die strenge und edle Ruhe der hohen Renaissance entstanden. Die Leidenschaft war dann geschwunden, an ihre Stelle war das Pathos getreten, das kühl die Formen benutzte, die jene heiß geschaffen hatte. Der Inhalt der ganzen Epoche war, trotz aller klassizistischen Bestrebungen, die Befreiung von der Regel und von der geraden Linie gewesen. Diese Bewegung mußte weiter gehen — mußte es, nach dem einen der wenigen feststehenden Gesetze der Entwicklung, daß keine Tendenz zu wirken aufhört, bevor sie nicht auf die Spitze getrieben worden ist. Und sie ging weiter, aber erst nach einem völligen Umschwung der Stimmung. Dem ernst, ja düster gewordenen Pathos Ludwigs XIV. folgte mit einem jähen Bruch die tolle Kaprice des Regenten. Sie leitete eine Epoche spielerischen Lebensgenusses ein, die ebenso stark auf zierliche Leichtigkeit ausging, wie die frühere auf wuchtige Schwere. In dieser Epoche erfolgte die fällige letzte Auflösung der Form, die Verbannung der etwa noch gebliebenen geraden Linien und Flächen, der Siegeszug des Schnörkels.

Abb. 168. Schlüter: Der Große Kurfürst

Sie erfolgte in einzelnen Phasen, die wohl zu unterscheiden sind und auch hier unterschieden werden sollen, aber es ist doch erlaubt und wohl sogar notwendig, einen Namen für die ganze Epoche bis zur Revolution zu gebrauchen. Und da bleibt man am besten bei dem, der in Deutschland gegen die strenge Wahrheit üblich geworden ist, und sagt: Rokoko. Es liegt in dem Wort etwas, was, besonders im Gegensatz zu Barock, die Stimmung der Zeit erklingen läßt.

Eines ist wichtig zu bemerken. Wie neben dem Barock besteht neben dem Rokoko die akademisch-klassische Richtung weiter. Ja, man kann sogar in gewissem Sinne sagen: sie wird stärker. In dem Sinne nämlich, je wilder die andere ihre Schnörkel zieht, daß sie um so trockener wird, je kapriziöser sich das Rokoko gebärdet. Da sie in der Außenarchitektur auch da oft herrscht, wo das Innere ganz dem Gegenteil gehört, entsteht ein Kontrast, der für die Zeit bezeichnend ist. Sobald das Rokoko abstirbt, setzt ihr Einfluß ein, und als es tot ist, endgültig tot, durch die Revolution, steht sie ernst und gerade als seine Nachfolgerin in der Weltherrschaft da.

Frankreich

Die Generation Ludwigs XIV. hatte den großartigen Stil, den er aus dem Gefühl des gottähnlichen Alleinherrschers für alle Dinge und Äußerungen seines Lebens geschaffen hatte, ohne Zwang annehmen können. Er war ihr gewiß als der rechte Ausdruck der eigenen Empfindung erschienen, die ein heroisches Zeitalter zu erleben stolz war. Aber es ging wie immer. Einer neuen Generation, wenn man will: schwächer, wenn man will: menschlicher, einer Generation glücklicher Erben, die die Taten der Väter als selbstverständlich hinnehmen und sich an ihren Früchten gütlich tun wollen, war dieser überkommene Stil fremd, unbequem, sinnlos. Sie mußte sich fügen, aber sie haßte ihn mit jenem bitteren, ungeduldigen Haß, den jeder Zwang erweckt, gegen das eigene Gefühl zu leben. Je älter der König wurde, je mehr seine späte Frömmigkeit zu der Größe noch eine düstere Schwere fügte, desto stärker wurde die Ungeduld. Die wilde Genußgier der neuen Generation, die sich früher vielleicht begnügt hätte, die alten Formen zu wandeln, wartete schließlich nur auf den Augenblick seines Todes, um sie rücksichtslos zu zerbrechen. So kam es zu einem so plötzlichen Umschwung, wie er in der Geschichte des Geschmackes sonst kaum vorgekommen ist.

Innenarchitektur Abb. 169

Am deutlichsten tritt der Umschwung im Maßstab und Charakter der Wohnräume zutage. An die Stelle der feierlichen, großen Säle treten kleine Salons und Boudoirs, hell, heiter, spielerisch bis zur Frivolität, geschaffen zu geistreicher Plauderei und zu kapriziösem Getändel. In diesen Räumen wird der moderne Komfort geboren. Ein niemals früher erhörter Reichtum an Möbeln,

Abb. 169. Paris: Hôtel Soubise

eine niemals früher geahnte und niemals später überbotene Auswahl an Ruhelagern und Ruhesitzen, Chaiselonguen, Dormeusen und Causeusen, Dos-à-dos (außer dem modernen Klubsessel ist bis jetzt keine neue Möglichkeit erfunden worden) heben alle Schwierigkeit und Anstrengung auf. Der Körper schwebt sozusagen auf den von raffiniert ausgedachten Gestellen getragenen Polstern, und der Geist kann, von jeder Last befreit, leicht und graziös spielen.

Für diese Räume waren die schweren Formen des Barock natürlich nicht mehr möglich. Sie wurden also dünner und leichter gemacht, Grundformen und Schmuckformen, und sobald das einmal geschehen war, konnten auch die letzten geraden Linien und die letzte Erinnerung an Regelmäßigkeit, die Symmetrie, verschwinden, die ein richtiges Stilgefühl bei den Formaten und der Massivität des Barock nicht hatte aufgeben wollen. Kurvierte Linien und Flächen, unsymmetrisch zusammengestellt: das ist die Signatur des Rokoko. Man findet sie an dem Möbel, besonders auch an der Kommode, deren Namen schon die Lebenstendenz der Zeit andeutet, an dem Rahmenwerk der Wände, dem Grundriß und den Mauern der Räume. Alles wirft sich aus Lot und Wage. So vollendet sich in seinem Gegensatz die Tendenz, die einst das Barock geboren hat. Von allen den Regeln, gegen die es ausging, ist keine mehr übriggeblieben.

Denkt man einen Augenblick daran, daß die Regeln im Grunde nichts anderes sind als die formulierten Rechte der Materie gegenüber der Freiheit des künstlerischen Geistes, so kann man sagen: im Rokoko ist die Materie entrechtet worden, waltet der künstlerische Geist ohne andere Schranken, als die er selbst sich aufstellt. Die logische Folge davon ist, daß es keine Materiale im Sinne anderer Epochen mehr gibt, das heißt: mit bestimmten Eigenschaften, die erhalten und sichtbar bleiben sollen. Man gebraucht Stein, Stuck, Holz, Metall, aber man verbirgt sie unter gleichmachenden Oberflächen und zwingt sie in gleichmachende Formen. Dieselben Schnörkel und Rocaillen werden mit denselben Bemalungen und Vergoldungen in allen Stoffen hergestellt. Wodurch denn auch ihre Schwere und Härte aufgehoben wird, die das Auge dieser verzärtelten Menschen so wenig vertragen kann wie ihr Körper.

Und mit der Kraft der Linien weicht die Kraft der Farben. Kein ungebrochener Ton wird geduldet: mattes Blau und Rosa und Gelb, Mauve und Heliotrop schmeicheln dem Auge. Und schließlich tritt an die Stelle der Ölfarbe das Pastell, das die kompakte Fläche in eine Staubschicht auflöst und so die Mattheit bis zum letzten steigert.

In diesen Salons und Boudoirs gibt es nichts mehr, was lastet und stößt. Auch die Wände werden weggeleugnet. Spiegel, Gobelins, Panneaux fügen

sich in das zarte Rahmenwerk und ziehen den Blick durch das Mauerwerk, das sie verdecken, ins Weite.

Auch die Menschen machen die Wandlung mit. Es ist, als ob eine andere Rasse auftaucht, kleiner, graziöser, mit mehr Gelenken. Alles, was früher dazu diente, sie aufzubauschen, fällt weg, sie ziehen (und schnüren) sich vielmehr zusammen. Die wogende Perücke wird am Ende vom fest geflochtenen Zopf abgelöst. Und statt zu schreiten und zu reden, tänzeln und plaudern sie. Wie körperlich, so fliehen sie seelisch vor allem Schweren und Eckigen. Alles wird Spiel: das wirkliche Leben können sie nicht ertragen und die wirkliche Natur auch nicht, sie machen sich beides künstlich zurecht. Eingeengt, gepudert, auf Stöckelschuhen, können sie nicht einmal wirklich stehen und gehen, sondern müssen vom Tanzmeister, oft dem einzigen, immer dem wichtigsten Erzieher, auch künstliche Bewegungen sich verleihen lassen. Und erst durch diese kurvierten Linien ihrer Körper und Gesten vollenden sie die Räume, in denen sie wohnen. Sie sind ebenso fern von allem Geraden und Natürlichen wie ihre Salons und ihre Möbel. *Tracht*

Einer solchen Schilderung gegenüber klingt es seltsam, wenn man nun davon spricht, daß auch das naturalistische Element, das im Barock steckte, im Rokoko sich stark weiterentwickelt hat. Und doch ist es so, und das ist sogar nicht einmal wunderbar, wenn man ein wenig tiefer sieht.

Will man es ganz verstehen, so muß man freilich ziemlich weit zurückgreifen. Die ganze europäische Kunstbewegung, etwa vom Jahre 1000 an, entstand aus einer immer wachsenden Freude an Natur und Leben. Solange der Einfluß der Antike nachwirkte, also durch die ganze romanische und frühgotische Epoche hin, konnte sich diese Freude nicht frei äußern, man fühlt ihre Stärke nur daran, daß überall, wo es der Stil erlaubt, Naturformen angewandt oder wenigstens das traditionelle Ornament seinem Vorbild in der Natur mehr angenähert wird. Sobald aber die nordische Gotik die letzten Spuren des südlichen Einflusses beseitigt hat, schafft sie neben ihren aus der Konstruktion abgeleiteten Schmuckformen auch völlig naturalistische. Und schließlich wird die Konstruktion selbst in demselben Sinne umgewandelt. Pfeiler, Dienste und Rippen, die zunächst nur von fern an den Baum mit Stamm, Zweigen und Ästen erinnerten, werden als solche charakterisiert. Die Renaissance mit ihrem Zurückgreifen auf die Antike läßt den Naturalismus allmählich wieder verschwinden. Das Ornament tritt in den Rahmen zurück, den die strenge Konstruktion bestimmt, und muß sein Eigenleben, das Organische seines Charakters, aufgeben. Die Hochrenaissance zeigt diese Entwicklung vollendet. Im Barock, das gegen ihren

strengen Stil revolutioniert, wird die Grenze zwischen Rahmen und Füllung, zwischen Konstruktion und Ornament, wieder verwischt. Das zeigt sich am deutlichsten in der Freiheit, mit der sich die menschlichen Figuren auf dem Rahmenwerk und den Giebeln tummeln und bewegen. Aber auch andere Dinge lassen die Tendenz erkennen. Zum Beispiel wird der Stein mitunter nicht mehr als Quader, sondern als Felsblock behandelt, und am Ende wird diese Betonung des Gewachsenen im Steine durch Ornament, das von dem Tropfstein genommen ist, sogar sehr absichtlich betont. Das Rokoko setzt, wie alle anderen Tendenzen, auch diese fort. Die Trennung von konstruktiven und schmückenden Elementen wird vollends beseitigt. Beide wachsen zusammen, Muscheln, Blumen, Köpfe setzen sich an den Rahmen an wie Blätter, Blüten und Früchte an einen Baum, und der Rahmen wird zu so freiem Wuchs umgestaltet, daß kein Bruch mehr zwischen Kunst- und Naturformen entsteht. Wohl bringt der neue antike Einfluß im Stil Louis XVI. diese Entwicklung zum Stehen, aber um so reicher wird nun die Blumengirlande ausgestaltet, mit feinem Verständnis für das Zarte der Blüte. Die Ornamente im Petit Trianon sind ein wahres Entzücken. Und wenn man sieht, wie sie in gewissem Sinne den in einer ähnlichen Entwicklungsphase entstandenen der Ghiberti-Türe am Baptisterium in Florenz gleichen, so gewinnt man an einem sprechenden Beispiele die wichtige Einsicht, daß die zeitlichen und räumlichen Entfernungen nicht so scharf trennen, wie die Kunstgeschichte leicht glauben macht. Kehren dieselben Elemente des Geschmackes wieder, wie in diesem Falle Blumenliebe, Bewunderung der Antike und hochgesteigertes handwerkliches Können, so ergeben sich in verschiedenen Ländern und Epochen verwandte Resultate.

In der Zeit der Régence blieb, trotzdem ihr führender Meister Oppenort, übrigens kein Franzose, sondern ein Flame, von den Italienern des wilden Barock beeinflußt wurde, noch ein Rest französischer Regelmäßigkeit erhalten. Besonders das Äußere des Hotels wurde wenig verändert. Man nahm sich wohl mehr Freiheit im Grundriß, für den in einem Maße, das wohl nur im Landhause der nördlichen Völker noch übertroffen worden ist, die Bequemlichkeit bestimmend wurde. Man ging, ebenfalls im Interesse des Komforts, nicht gern in die Höhe, und also um so mehr in die Breite. Dadurch verloren die Formen an Wucht und Monumentalität, und der private Charakter trat deutlicher hervor. Aber es ist doch eben nur eine Abwandlung des älteren Hotels, was damals entstand. Und sogar im Innern blieb die Gliederung der Wände durch Pilaster noch erhalten, und nur die Dekorationen an den Flächen zwischen ihnen, zu denen die Watteau und Gillot

Abb. 170. Watteau: Einschiffung nach Cythere

die Entwürfe lieferten, waren eigentlich prinzipiell neu und ganz freies Spiel der Kaprice. In ihnen wurde das Schnörkelwerk vorbereitet, das später auch alle konstruktiven Teile der inneren Dekoration auflöste: diese Füllungen zogen ihren Rahmen in sich hinein.

Malerei Watteau

Der große Bildner dieser Epoche war der Maler Antoine Watteau, wie Oppenort von flämischer Herkunft.

Watteau war etwas wie ein nachgeborener Rubensschüler oder, bestimmter gesagt, Teniers, in einem neuen Jahrhundert noch einmal auf die Welt gekommen. Er hatte dieselbe Freude an der Natur und am Leben, an hellem Licht und zarten Farben und feinen Harmonien, er liebte ebenso das kleine Format und die kleinen Figuren, in denen man einen so festen und zierlichen Strich anwenden kann.

Aber so verwandt er dem älteren Landsmann als Maler war, so verschieden von ihm war er als Mensch. Er hatte nichts von der fröhlichen Gesundheit des Teniers mitbekommen. Watteau war ein immer kränkelnder und unmutiger Mann, so daß auf den ersten Blick jede Verbindung zwischen seinem Werk und seinem Wesen zu fehlen scheint.

Und doch war er der prädestinierte Maler der neuen Gesellschaft, die mit den italienisierenden Akademikern, die Ludwig XIV. zu Malern feierlichster Staatsaktionen und Zeremonien erzogen hatte, ebensowenig auskommen

konnte wie mit den von niederländischer Kunst beeinflußten Malern des Volkslebens, die ihnen gegenüberstanden. Auch der heroische Ton der Landschafter lag ihr nicht: er war zu hoch und zu ernst. Diese Menschen liebten nichts anderes als ihr eigenes, leicht tändelndes Leben mit seinen galanten Festen und die Komödien, die mit diesem Spiel noch einmal graziös spielten. Wenn sie sich über die Wirklichkeit erhoben, so träumten sie eine Welt, die der ihren gleich und nur noch üppiger und freier war. Und um dieses Leben und diese Träume gestaltet zu sehen, brauchten sie genau den Maler, der Watteau war, leicht, elegant, beweglich, phantasievoll. Phantasievoll ist aber nur der, der nicht satt ist. Einer, der an ihrem Leben teilhatte, hätte es nüchtern angesehen. Der enterbte Watteau sah es verklärt durch seine Sehnsucht, sah es wie einen entzückenden Traum: es wurde ihm nie alltäglich und konnte ihn nie enttäuschen. Sein ganzes Leben ging in seinem Schaffen auf, oder besser: sein Schaffen war sein eigentliches Leben. Und wenn er aus seiner Welt in die wirkliche trat, mag er, wie mancher andere Künstler, ja vielleicht mehr wie einer, unlustig genug dareingeschaut haben.

Watteaus Bilder sind, so sehr er ihnen den Reiz der Wirklichkeit zu sichern sucht, keine Wirklichkeiten. Hält er doch nicht einmal das Kostüm der Zeit fest. Aber, was wichtiger ist, er gibt auf seinen Bildern keine Menschen, die dem Menschlichen Tribut zollen: keine alten, keine schwachen, keine häßlichen, keine bekümmerten; alle sind sie jung und rank und ewig liebedurstig. Wenn man die Welt der nackten Schönheit, die manche Künstler des neunzehnten Jahrhunderts schildern, Arkadien genannt hat, so konnte man die Welt Watteaus die Insel Cythere nennen, das Reich, in dem es keine anderen Götter gibt neben Venus.

Abb. 170 Sein großes Hauptwerk: „Die Einschiffung nach der Insel Cythere" ist etwa wie eine Einführung zu allen folgenden. Denn es sind dieselben schönen und lüsternen Paare, die sich hier auf das harrende Schiff begeben, und die wir dann sehen, wie sie im Schatten üppiger Bäume tanzen und musizieren und schwärmen und sich umarmen. Sie bleiben immer gleich vornehm in der Haltung, gehen nie über die Grenze der Sitte hinaus wie etwa die Liebesleute eines Rubens, aber gerade deshalb ist die Atmosphäre so gespannt voll von Erotik.

Und wie diese Welt zwischen Traum und Wirklichkeit schwebt, so hat der Maler die Ausdrucksweise gefunden, die überall den Schein, aber niemals die Greifbarkeit des Lebens gibt. Seine Phantasie ist getränkt durch das schärfste Studium der Menschen und der Natur, aber sie schafft völlig frei und fügte Gestalten und Landschaften zu feinen harmonischen Visionen

Abb. 171. Boucher: Rast der Diana

zusammen, die unter ihrer Suggestion die Hand, die den Pinsel führt, leicht und wie improvisiert auf die Leinwand wirft.

Architektur Meissonier

War schon Oppenort, der Begründer des Übergangsstiles der Régence, vom italienischen Barock beeinflußt worden, so war das noch viel mehr der Fall bei Meissonier, dem eigentlichen Führer zu dem Stil Ludwigs XV. Er stammte aus Turin, wo die wildesten Bauten Guarinis standen, und hatte über diesen Ahnen keinen großen Schritt mehr zu tun, um die letzte Willkür der Formengebung zu erreichen. Durch ihn wurde für die Innendekoration — die äußere Architektur wurde immer kühler und strenger — jede Rücksicht auf Stoff und Konstruktion aufgehoben, entstand der ausgebildete Rokokostil, wie er vorher geschildert worden ist.

Malerei Boucher

Abb. 171

Der tätigste Maler der Zeit war François Boucher. Er malte viel in der Art Watteaus, aber ohne den poetischen und malerischen Reiz seines Vorbildes zu erreichen. Schon in den galanten Szenen fing er an, dreist mit halber und ganzer Nacktheit zu spielen, und in seinen mythologischen Szenen macht sich diese Berechnung auf die gemeinere Sinnlichkeit erst recht bemerkbar. Seine Farbe war kalt und hat etwas von den Tönen der Schminken in Rot und Blau. Er wurde zuletzt ein Fa-Presto, der ohne Besinnung und Gewissen darauflos malte.

Chardin

Neben ihm stand, gewiß nicht sehr beachtet, ein Künstler, in dem zuerst die Empfindung für die Gefühlswelt des aufstrebenden Bürgertums lebendig war: Jean-Siméon Chardin. Er liebte die stillen und fast schmucklosen Räume, in denen sich das Leben ihrer Familie abspielte, er liebte ihr freundliches, ruhiges Licht und die Dämmerung ihrer Ecken, er liebte dieses Leben selbst, die guten Mütter, die ihre Kinder pflegten, mit ihnen spielten, sie arbeiten und beten lehrten, und vor allem die Kinder mit ihrem artigen und ein wenig altverständigen Benehmen. Er liebte das alles als Mensch und als Maler, und es war in seiner seelischen und koloristischen Stimmung der schärfste Gegensatz zu allem, was die anderen Maler vor ihm und um ihn liebten. Hatte Watteau an die lebhaften und schillernden Flamen angeknüpft, so sah Chardin seine Vorbilder in den geruhsamen Holländern. Besonders der delftische van der Meer, der Feinste der Feinen, mit seinem stillen, hellen Licht, den ruhigen, großen Flächen, den wenigen Farben, der zarten Bildhaut hatte es ihm angetan. Es war etwas Kleinmeisterliches in Chardin, der wie ein tüchtiger Handwerker vom Bescheidenen zu großen Aufgaben aufwärts schritt. Er hatte mit Stilleben angefangen, die sehr fern von den gourmethaften der Holländer sind und nur den Augenreiz der Dinge geben. An ihnen hatte er seine Technik erworben, die er dann auch für die Bilder aus dem Familienleben anwendete, und die auch diesen etwas Abstraktes, Stillebenhaftes gab.

Chardin stand in seiner Epoche allein. Was er aus seiner persönlichen Art heraus gesucht und gefunden hatte, menschliche und künstlerische Natürlichkeit, das wurde erst dreißig Jahre später zum Programm erhoben und dann, wie das seitdem oft gegangen ist, an Künstlern bewundert, die es — nicht hatten. Diderot forderte es und fand es bei — Greuze.

Architektur

Der Gegensatz gegen das Rokoko, den Chardin fühlte, wurde bald die allgemeine Stimmung, und der Stil Louis XVI. setzte seinem zügellosen Schnörkelwesen größere Ruhe und natürlicheres Ornament entgegen. Die Antike und die Natur halfen zu gleichen Teilen mit, die neue Art zu schaffen, die mit der alten übrigens nicht brach, sondern sie nur umbildete. Sie behielt vor allem die Schlankheit, die Eleganz, die Kurvierung, wodurch sie sich sehr bestimmt von dem kommenden Empire mit seiner prinzipiellen Geradlinigkeit und seiner Schwere unterscheidet.

Die Dekorationsmalerei benutzt gern antike Motive. Pompeji und die damals sogenannten etruskischen Vasen, Reliefs und geschnittene Steine geben die Motive. Daneben spielen Blumen eine große Rolle.

Fragonard
Abb. 172

Aber der wichtigste Maler der Zeit hat die Bewegung nicht mitgemacht, sondern blieb der Watteau-Tradition treu: es war Jean-Honoré Fragonard.

Abb. 172. ***Fragonard: Die Schaukel***

Es ist, als ob die Natur in einer seltsamen Laune Chardin und Fragonard vertauseht hat, so daß nur der erste die Empfindung der späteren Generation vorausnahm, der zweite die der früheren fortsetzte. Wenn Fragonard, ein Maler von vielen Graden, mit seinen Liebesszenen ein Liebling der neuen Epoehe blieb, so ist das der bündige Beweis dafür, daß unter der Oberfläehe der antikisierenden und natürlichen Riehtung die Instinkte der Aristokratie im Grunde dieselben geblieben waren, und daß wirklieh Louis XVI. nur ein gemäßigtes Rokoko war.

Plastik Houdon

War die antikisierende Riehtung ohne Einfluß auf die Malerei geblieben (der erst viel später eintrat), so wirkte er stark auf den führenden Bildhauer der Zeit: Jean Antoine Houdon. Das ist ja aueh sehr erklärlieh, da die Plastik an den Resten alter Kunst einen ganz anderen Anhalt fand als die Malerei, Werke großer und nieht nur schmüekender Kunst vor Augen hatte.

Houdon war, wie später unser Gottfried Schadow, nieht Klassizist aus Prinzip. Beider Ausgangspunkt war vielmehr durchaus ein scharf ausgeprägtes Naturgefühl, dem eine sehwäehlieh und kokett gewordene Tradition nieht genügte. Die Antike war ihnen im Grunde nur ein Vorbild für Größe der Arbeit, so daß man eben wieder Großes ausdrücken konnte, und für monumentale Wirkung des Umrisses, die ganz verlorengegangen war. Houdon wählte, wie aueh Sehadow oft, antikes Kostüm, weil nur dieses einen solehen Umriß herzugeben sehien, aber seine Mensehen waren durch und dureh modern, immer in den Zügen, meist aueh in der Haltung. Er war ein großer Meister des Porträts, der hohe, geistige Potenzen zu gestalten wußte wie nur wenige, und es fehlte in dieser Zeit, in der die neue Mensehheit geboren werden sollte, nieht an Modellen dieser Art. Sein berühmtestes Werk ist der sitzende Voltaire im Théâtre-Français. Aber man muß vor allem aueh seine temperamentvollen Frauenbüsten kennen, um seinen Umfang würdigen zu können.

Deutschland

Die Deutsehen setzten im Rokoko fort, was sie im Baroek begonnen hatten. Sie hielten sich an das, was ihrem Wesen lag, an den Übersehwang und die phantastisehe Fülle, an das Regelauflösende, und führten es bis zur letzten Mögliehkeit. Nur die Klarheit des Grundrisses, die von den Franzosen übernommen, das unzerstörbare Proportionsgefühl, das von ihnen unbewußt angenommen wurde, bildeten den dann auch überall wirksamen Sehutz gegen barbarisehe Entgleisungen. Trotzdem wirken viele Bauten und Räume dieser Art, wenn man etwa unmittelbar aus Frankreieh kommt, kraus und wulstig genug und entbehren der Feinheit der Einzelform.

Abb. 173. Falconet: Badende Nymphe

Das schlagendste Beispiel dafür, wie weit zu gehen ein deutscher Architekt wagte, ist Pöppelmanns Zwinger in Dresden. Man pflegt ihn als barock zu rubrizieren, und das ist ja wohl nach Entstehungszeit und Formen korrekt. Trotzdem hat man immer wieder, wenn man den Hof betritt und die ganze Anlage und besonders die Eckpavillons mit ihrer vollständigen Auflösung aller Flächen, mit ihrer Verbannung aller Geraden, mit ihren Sprüngen über das konstruktive Gerüst anschaut, die Empfindung: Rokoko. Das heißt: dieser deutsche Baumeister hat, als er die Formen der barocken Innenarchitektur auf das Äußere übertrug und noch steigerte und häufte, aus einem Gefühl heraus gehandelt, wie die Künstler, die in derselben Zeit in Paris den Salon der Régence schufen, aus einer Stimmung, die nur noch die Willkür des Künstlers als Regel anerkennt und alle Formen zum Gegenstand seines Spiels macht.

Das ausgesprochene Rokoko hatte seinen ersten Mittelpunkt in München, das dem Franzosen Cuvilliés in der Amalienburg ein entzückendes Schlößchen und im Residenztheater eines der schönsten Schauspielhäuser der Welt verdankte. Wie der Franzose zu der größeren Saftigkeit und Derbheit, zu der größeren Phantastik gekommen ist, das ist schwer zu sagen. Daß sie aber vorhanden sind und dem Boden, auf dem er baute, gut entsprechen, ist sicher. Er wurde für das süddeutsche Rokoko, das sich besonders auch im Kirchenbau Geltung verschaffte, maßgebend.

Ihm gegenüber stand das norddeutsche, wie es freilich nur in wenigen Bauten Friedrichs des Großen hervortritt, da es eben nur Episode war. Das Hauptwerk, und einer der schönsten Bauten der Zeit, ist Sanssouci, und in ihm der schönste Raum die Bibliothek in Zedernholz mit goldenem Dekor. Der Baumeister war G. W. von Knobelsdorff, ein malerisch begabter Mann von Welt, der sich in Paris gebildet hatte. Er hat das Ornament auf eine sehr geistreiche Art behandelt; es hat, wenn man so sagen darf, etwas Skizziertes, wirkt wie improvisiert. Er befreit es fast noch mehr von der Skulptur wie die Franzosen und liebt es, das Schnörkelwerk in naturalistische Ranken auslaufen zu lassen. Seine Dekoration erinnert ein wenig an die Art, wie eine Modistin einen Hut garniert, wo so frei nach dem Gefühl hier eine Schleife und dort eine Rosette hinkommt und alles gezupft und gebogen wird. Das Stoffliche der Dekoration ist vollständig aufgehoben, die Stukkatur wirkt nur als reliefierte Zeichnung.

Die Fassade des einstöckigen Schlosses auf dem wundervollen Terrassenbau ist nicht von dem Baumeister entworfen, ihr Autor ist der König, der bei seinen barocken Hermenatlanten wohl bewußt oder unbewußt von der Erinnerung an den Dresdener Zwinger geleitet wurde.

Das ist um so auffallender, als Friedrich sonst mehr zu der klassizistischen Richtung neigte, die von England ausging und gerade in Berlin ihre wichtigste Stätte fand.

Während Deutschland in diesen Bauten doch die französische Kunst des Rokoko nur nuancierte, war es auf einem Gebiete schöpferisch. In Meißen wurde das Porzellan erfunden, das so recht das Material für diese Zeit war, für ihren Komfort, aber besonders auch für ihre Plastik.

Porzellan

Muß man beweisen, daß die Plastik des Rokoko nur Kleinplastik sein und daß von allen Materialien nur dieses diese puppigen Menschen mit ihren ballettgraziösen Bewegungen und ihrer mattfarbigen Tracht ausdrücken konnte? Man kann ruhig sagen: die Meißener (und dann auch die anderen) Porzellanfiguren sind durchaus und in jedem Betracht die Plastik, die die Bildchen Watteaus und Bouchers ergänzt, und man müßte alles wiederholen, was von der Art und den Bedürfnissen dieser Gesellschaft gesagt worden ist, wenn man ausführlicher über sie sprechen wollte. Nur daß diese Figuren das Greisenhafte, Zerbrechliche, Preziöse der Menschen noch deutlicher fühlen lassen, als das ein Bild vermag; die Substanz des Materials scheint auf eine geheimnisvolle Weise mitzusprechen.

Eine griechische Terrakotta, eine Kleinbronze der Renaissance, eine Meißener Porzellanfigur! Man könnte aus ihnen die ganzen Epochen erkennen und beinahe die ganze Kunstentwicklung.

Die große Plastik ist nicht erwähnenswert. Und in der Malerei, die sich entweder in der Nachahmung der Franzosen oder in einem sehr bescheidenen Eklektizismus bewegt, sind nur zwei bedeutendere Erscheinungen zu nennen: der Porträtist Anton Graff in Dresden und der Kupferstecher Chodowiecki in Berlin.

In Deutschland gab es nicht wie in England eine Gentry, einen konsolidierten Stand, der den Ton angab, aber das intelligente Bürgertum fing auch hier an, sich als neuer Träger für Kultur und Kunst immer mehr herauszustellen. Auch dieses Bürgertum folgt der Mode des Rokoko, aber mehr äußerlich, und im Innern regen sich kluge Menschlichkeit, freiheitliche und natürliche Gesinnung, scharfäugiger Wirklichkeitsblick.

Malerei

Das ist die Schicht, für die Graff und Chodowiecki schaffen, der eine seine vertieften und schönen Bildnisse, Menschenschilderungen von hohem Reiz, in den wichtigsten Eigenschaften den englischen eher überlegen, der andere seine kleinen Stiche und Radierungen, Szenen aus dem Leben, Illustrationen zu literarischen und dramatischen Werken, Modebilder, alles empfindungsvoll und, wo nicht Pathos verlangt wird, auch lebendig und anmutig.

Aber diese Künstler weisen schon so stark auf das Kommende, daß sie nicht mehr in eine Kunstgeschichte gehören, die nur bis an die Grenze der neuen Zeit führen soll. Sie so wenig wie die Klassizisten, die zu gleicher Zeit eine neue Architektur und hohe Kunst vorbereiten.

Ebenso ist die englische Malerei der Zeit mit ihrem Anschluß an die großen alten Meister durchaus Beginn einer neuen Epoche.

Nur davon müssen wir uns noch Rechenschaft geben, warum hier wirklich ein historischer Abschluß, eine große Wende der Kunst eintreten mußte und eingetreten ist.

SCHLUSS

Am Ende des achtzehnten Jahrhunderts trat eine große Weltenwende ein. Die Französische Revolution ist nur ein Symptom des Prozesses, der sich vollzog, und der sich bei den anderen Völkern eben nur unter anderen Formen vollzog. Die alten Autoritäten, Kirche und Staat, verloren ihre bindende Macht, die Menschen nahmen ihr Recht, die Freiheit des Individuums, in Anspruch. Voraussetzungslos traten sie der Natur und dem Leben gegenüber, entschlossen, sich ihren eigenen Empfindungen und Erlebnissen zu überlassen. Es hat in dieser Entwicklung Zögerungen und Rückschläge gegeben, aber ihre Tendenz war von Anfang an diese und ist es geblieben. So gab es keine Tradition mehr, sondern wo ein Anhalt an Vorhandenes helfen sollte, stand alles Geschehene zur freien Wahl.

So fielen auch für die Kunst alle Bindungen fort, die sie in den früheren Zeiten durch die geschlossene Kultur erfahren hatte. Kein Stoff, keine Formensprache war „gegeben". Alles, was sich irgendwo oder auch nie und nirgends begeben, Großartiges und Kleines in Leben und Natur konnte der Künstler wählen und geben, wie er es sah. Zumal er auch immer mehr und mehr nicht im Auftrage schuf, sondern für das Angebot. Nichts war unmöglich, wofür er in der vielgestaltigen und von verschiedensten Stimmungen bewegten Menge ein Publikum fand.

Mit diesem Fortfall der alten Bindungen waren aber große Nachteile verbunden: es gab keine Werkstätten und keine handwerkliche Überlieferung mehr und keine Sicherheit der Existenz. Jeder mußte sich sozusagen nun die Mittel für seine Kunst und die Mittel für sein Leben selbst erwerben.

Die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ist keine Fortsetzung der alten. Dieselben Worte: Kunst und Kunstgeschichte bekommen eine ganz andere Bedeutung. So entsteht eine Trennung, die man mit Unrecht überbrückt. Diese Kunst fordert eine eigene Betrachtung.

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

I. GENIUS UND HANDWERK 5

Genius ist die seelisch-sinnliche Kraft, die das Ziel einer Kunst setzt, Handwerk eine Institution, die nicht nur Mittel ist, sondern bestimmend auf die Kunstform mitwirkt.

II. DIE KUNSTFORM 19

Der Zusammenhang der Kunstform mit den besonderen Mitteln des Handwerks wird durch die Analyse von Werken der Plastik, der Malerei und Graphik aufgezeigt.

III. DAS KUNSTGESCHEHEN 71

Die für Wesen und Entwicklung einer Kunst und die Wandlungen der Kunst bestimmenden Faktoren werden dargestellt. Die Einzelerscheinungen sind nur als Beispiel herangezogen.

1. ÄGYPTISCHE KUNST 73

Diese Kunst wie fast alle orientalische ist jenseitig. Alles Irdische ist nur Stoff für ihre großen Zeichen, die nicht einmal an Wirklichkeit erinnern dürfen.

2. DIE KUNST DER GRIECHEN 83

Der Grundtrieb ist wie in aller westlichen Kunst das starke Gefühl für Leben und Aktivität, hier konzentriert auf den schönen Menschen. Der Ursprung der Kunst aus dem Orientalischen setzt an ihren Anfang strenge Form, die nur langsam und niemals völlig diesem Gefühl weicht. Das Gleichmaß von Natur und Form ist das Klassische.

3. KUNST IN ROM 132

In Rom ist es nicht eine Volksgemeinschaft, die die Kunst trägt. Der große auf das Praktische gerichtete Sinn bedient sich aller Mittel und Kräfte des Orients und Griechenlands und formt die Stadt und das Imperium.

4. DIE ALTCHRISTLICHE KUNST AUF DEM BODEN DER ANTIKEN WELT 148

Die Reste des Handwerks im Westen und Osten der griechisch-römisch geformten Welt dienen der neuen Religion.

5. DIE KUNST DER NEUEN NATIONEN 162

Erst nach Jahrhunderten von Wanderungen und Kriegen, die die Alte Welt vollkommen zerstören, bilden sich neue Nationen, zu denen die Italiener ebenso gehören wie die Völker Nordeuropas.

DIE KUNST IM NORDEN

Die wichtigste schöpferische Tat, die Schaffung des christlichen Gotteshauses, geschieht im Norden, zuerst mit entliehenen, dann mit ganz eigenen Mitteln. Die westliche Aktivität, hier frei geworden von allen Hemmungen, führt zu einer Kunst, der Ausdruck alles ist (Gotik).

Seite

Der Norden unter römischem Einfluß (Romanisch) 162
Die Trennung des Nordens und des Südens 190
Der Norden ganz befreit. — Die Entstehung der gotischen Kirche 195
Die Lebensformen 213
Malerei und Plastik als freie Künste 219

DIE KUNST IN ITALIEN 274

Die Entwicklung in Italien geht durchaus parallel. Aber Natur, Menschenschlag und wachsender Einfluß der antiken Reste führen hier allmählich wieder zu stärkerer Betonung von Form und Schönheit (Renaissance).

Das Trecento 278
Das Quattrocento 290
Sienesische und Florentinische Plastik 291
Die Florentinische Malerei 306
Die Florentinische Architektur 316
Die zweite Hälfte des Quattrocento 322
Die Schulen des übrigen Italien 336
Das Cinquecento 352
Architektur 383
Venedig 388
Oberitalien 402

6. DIE RENAISSANCISIERUNG DES NORDENS 405

Die italienische Form wandelt Kunst und Leben der ganzen Welt.

7. DIE WELTSTILE DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

Damit sind dann die bodenständigen Entwicklungen abgeschlossen. Die Entwicklung, rein artistisch, geht ihren Weg zu formaler Wirkung, zum großen und schlagenden Effekt oder, zugleich, zu akademischer Haltung, die durch die Tradition bestimmt ist. Die katholische Kirche und die absolute Monarchie bedienen sich ihrer. Es entstehen statt der nationalen Weisen Weltstile.

DAS BAROCK 409
Architektur und Plastik 418
Die Malerei 422

DAS ROKOKO 478

SCHLUSSBEMERKUNG 494

Die Vorlagen für 97 Abbildungen des Werkes lieferte Dr. F. Stoedtner, Institut für wissenschaftliche Projektions-Photographie, Berlin

Druck vom Bibliographischen Institut in Leipzig